

Estudios del Discurso

Volúmen 8
Número 1
2022
ISSN 2448-4857



Artista
José David Montes Soriano

Fotografías de
Juan José Enrique Torres Albarán



Contenido

El problema de la representación de la muerte y la violencia en el arte	
Irving Juárez	1
From the Year 2068: Visionary Fictions and Archival Imaginaries in a Poster Series	
Nina Hoechtl	16
Consideraciones sobre arte y activismo: la singularización del deseo multitudinario	
Alejandro Espinoza Galindo	33
Memorias que importan: arte participativo y contranarrativas de la pandemia	
Susana Gutiérrez Portillo	48
Arte y género en Baja California	
Martha Patricia Medellín Martínez	69
Análisis y caracterización de las prácticas artísticas y activistas de una comunidad de práctica: el caso de MedialabMx	
Alma Celia Galindo Núñez	89
Artivismo: disputa estético-política por la memoria colectiva	
Melina Amao Cenicerros	108



Presentación

Dr. Christian Alonso Fernández Huerta

Editor invitado

Universidad Autónoma de Baja California

christian@uabc.edu.mx

Uno de muchos objetivos del arte, si es que debiera tener alguno, es lograr plasmar el vivir cotidiano de un tiempo y espacio específicos. Es en este vivir cotidiano de donde emana la mina de materias primas para la creación artística. El arte, o mejor dicho, el proceso creativo que lo genera, es un elemento fundamental de la estructura orgánica y material de la cultura. El arte no sólo es una experiencia del goce estético, es una posibilidad de compartir conocimiento y de transformar estilos de vida. A través del arte se propicia la reflexión acerca del contexto en el cual se desarrolla e invita a cuestionar la realidad en que vivimos.

Las posibilidades transformadoras del arte siempre han estado presentes, pero es hasta el siglo actual que la acción artística como intervención social está cobrando mayor fuerza a partir de una serie de fenómenos y circunstancias, como la reconfiguración del espacio público, el surgimiento de nuevos movimientos sociales, el crecimiento exponencial en el uso de tecnologías de la información y comunicación, la revalorización de otras formas de expresión y discursividades como el grafiti, el arte guerrilla, el *performance*, el *happening*, y muchas otras prácticas y experiencias. Todo lo anterior dentro del marco de la globalización, la cual ha permitido, por mencionar un ejemplo, conocer realidades distintas a la nuestra así como encontrar puntos de convergencia en aquellas realidades alejadas de nuestras latitudes. Esto, por supuesto, sin estar exento de tensiones y disrupciones en los procesos de intercambio, apropiación y reinterpretación cultural.

En este mismo marco no es posible dejar de pensar la vida cotidiana como un constante intercambio de significados entre agentes y su contexto. Somos agentes cuya relación con el mundo es ante todo estética; individuos abiertos a un mundo de posibilidades, de sensaciones y de experiencias que en él se ofrecen. Cabe aclarar, que aquí se considera *lo estético* a aquello relativo a la sensación y a la expe-

riencia, a la “condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en que está inmerso” (Mandoki).

Si la *estesis* es la posibilidad de apertura al contexto que rodea al individuo, el arte es un dispositivo para ampliar estas posibilidades de apertura y, sobre todo, de interacción y de intervención. Entender el arte como dispositivo de intervención remite al arte como acción política. Por supuesto, hablando de política desde una perspectiva práctica, esto quiere decir que una acción política es una acción con sentido, intencional, planeada y propuesta con uno o diversos fines específicos.

La política es “un conjunto más o menos interrelacionado de acciones que, en razón de los recursos con los que cuentan los actores, los medios que emplean y las reglas que siguen, es considerado idóneo y eficaz para realizar el estado de cosas preferido” (Aguilar). Rancière planteaba que arte y política son parte de lo mismo, en otras palabras, son sólo formas distintas de lo que denominó distribución o división de lo sensible (entendido como estética en el sentido anteriormente expuesto).

Se observa entonces el encuentro o concurrencia de estos elementos: arte y política, que en realidad son “dos caras de una misma moneda”, que pueden articularse y proyectarse en lo que se denomina activismo. Más allá de su clasificación como corriente artística, como arte reivindicativo, de resistencia y con conciencia social, el activismo permite articular discursos individuales y colectivos con agendas políticas. El activismo es una forma de participación política que busca, como toda acción política, influir y cambiar los valores del sistema de intereses dominantes.

Desde las ciencias sociales y las humanidades, en la confluencia de arte y activismo, es donde se debe reflexionar sobre la necesidad de construir discursos abiertos e incluyentes que hagan hincapié en los procesos que se generan y se potencian a través del arte, y no sólo en los objetos y piezas que se producen. El presente número, denominado “Arte y Activismo”, reúne la mirada de académicos, académicas y artistas que, a través de sus trabajos, tienden esos puentes necesarios entre arte y acción política, cuyo soporte está en las distintas disciplinas de las que provienen y abrevan.

Referencias

Aguilar, Luis. *Estudio introductorio a las políticas públicas. Antología de políticas públicas*. México: Editorial Porrúa, 1993. Impreso.

Mandoki, Katya. *Prácticas estéticas e identidades sociales: Prosaica II*. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.

Rancière, Jacques. *La división de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002. Impreso.





El problema de la representación de la muerte y la violencia en el arte.

Un acercamiento a *Vaporización* de Teresa Margolles

The problem of the representation of death and violence in art. An approach to *Vaporización* by Teresa Margolles

Irving Juárez

Universidad Autónoma del Estado de Morelos

brazodeplata@gmail.com

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo revisar la problemática de la representación de la muerte y la violencia en el contexto del México actual, particularmente en el arte. Para ello, se analizará cómo el ojo ha tenido un lugar privilegiado, tanto en la figuración sobre la relación que tiene con la muerte y la violencia como para la crítica que ha emergido de lo que se puede o no representar. Para abordar lo anterior, se utiliza *Vaporización* de Teresa Margolles, la cual, al poner en crisis la función del ojo, releva que, contrario a lo que se piensa, la mirada produce un distanciamiento ante las imágenes de la muerte y la violencia. Por lo que esta pieza ofrece, entonces, otras posibilidades de representación.

Palabras clave: muerte, violencia, arte, mirada, Teresa Margolles

Abstract

The present work aims to review the problems of death and violence representations in the current Mexican context, particularly in art. Likewise, we will review the way in which the eye holds a place of privilege on the features of both death and violence and the criticism that has arisen from what may or may not be represented. Furthermore, in this study we will develop on a piece created by artist Teresa Margolles, *Vaporization*, offers to us new possibilities for describing the representations of both death and violence by distressing the function of the eye of both death and violence; at the same time, *Vaporization* reveals that this sight causes a distancing upon the images of death and violence, which is does not occur with the piece itself.

Keywords: death, violence, art, gaze, Teresa Margolles

Cómo citar este artículo (mla): Juárez, Irving.

“El problema de la representación de la muerte y la violencia en el arte. Un acercamiento a *Vaporización* de Teresa Margolles.”. *Estudios del Discurso* 8.2(2022):1-15

El problema de la muerte en México

Se ha hablado un sinnúmero de veces de la relación que los mexicanos tenemos con la muerte. Es y ha sido una construcción tan mítica como poco crítica, si se piensa que la relación de cualquier cultura con la muerte es entrañable. Se dice *poco crítica* porque no involucra ni contrasta la supuesta estrechez con la de otras culturas; cada uno de los argumentos expresados respecto a ello podría utilizarse para describir dicha relación en otras regiones del mundo. Los estudios de Philippe Ariès sobre la muerte en Occidente, por ejemplo, revelan claramente que los mexicanos no somos los únicos que construimos un relato sobre la muerte, así como tampoco es única la manera en que lo hacemos. Lo que sí parece particular es la reafirmación falsa de nuestro mito nacional: el mexicano se ríe de la muerte.

Valdría aclarar que el mexicano no se ríe de la muerte ni mucho menos. Si acaso y como afirma Soto-Cortés, se ríe nerviosamente de ella. Para dar cuenta de esta sutileza que Soto-Cortés afirma, se podría trazar un recorrido de la literatura y el arte nacionales aunque no sea del todo preciso. Por ejemplo, Octavio Paz en el *Laberinto de la soledad* en ocasiones hace generalizaciones apresuradas y carentes de matices acordes con la vasta heterogeneidad de nuestra nación. Por otro lado, el incremento constante y progresivo de la violencia derivada principalmente del narcotráfico revela aún más el carácter ilusorio de este mito. Las expresiones artísticas actuales, incluidas la literatura y la poesía, son prueba de una preocupación profunda sobre el dolor y la soledad que deja tras de sí la inmensa cantidad de asesinatos en todo el país.

En el presente estudio se desarrollarán varios argumentos respecto a las posibilidades retóricas, si se quiere, que arroja la problemática de la muerte, así como su representación visual. En primer lugar, se considera que, más que una estrecha relación, lo que hemos venido atestiguando desde el siglo pasado es un distanciamiento hacia los muertos. Por otro lado, el trabajo de Philippe Ariès y, posteriormente, los análisis de Norbert Elias y Anthony Giddens valen para esclarecer cómo la institucionalización de la salud y el bienestar han ido *secuestrando* a la muerte de la experiencia social.

De acuerdo con Ariès, el hombre medieval, incluso el renacentista y hasta el barroco, convivía con la muerte de manera cercana. El moribundo no sólo presentía el momento en que iba a morir, sino que también era acompañado, en su propia habitación, por personas cercanas. En palabras de Ariès, la muerte era una

ceremonia pública también. La habitación del moribundo se convertía, entonces, en lugar público. Se entraba a ella libremente. Los médicos de finales del siglo XVIII que descubrían las primeras reglas de higiene se quejaban de la superpoblación de las habitaciones de los agonizantes (32).

Ariès no se detiene ahí, incluso afirma que los vivos, dada la cercanía que tenían con la muerte, no le profesaban ningún temor. Elias rechaza esta afirmación y señala que en realidad los humanos siempre hemos temido a la muerte, estemos o no cerca de ella. Lo que sí es un hecho y como demuestra Giddens, derivado de las lecturas de Elías y Ariès, es que, a partir de la institucionalización de los hospitales y asilos, la muerte ha sido *secuestrada* de nuestra sociedad y esto ha producido, para bien o para mal, una especie de tabú sobre ella. Tan sólo nombrarla se ha vuelto problemático.

Si bien es cierto que en la región del centro de México la fiesta de los muertos se ha ido popularizando desde hace varias décadas, la realidad es que los moribundos son y han sido desplazados de la vida cotidiana. Salvo los casos de pobreza en los que los familiares no pueden costear la renta de una habitación de hospital, las personas mueren en hospitales, rodeadas de aparatos, enfermeras y médicos, lo que produce una sensación de lejanía frente al proceso de la muerte.

Por otro lado, también es un hecho que en México los muertos por violencia, y sus familiares, son todavía más desplazados de la sociedad. Durante el proceso funerario experimentan una doble desaparición: la primera ocurre cuando el cadáver es llevado a la morgue sin que, usualmente, se haga una minuciosa revisión de los rasgos que lo identificaban; la segunda porque, al no tener un registro de estos rasgos, son enterrados en fosas comunes, lo que provoca, en la mayoría de los casos, que la familia no sepa si su familiar se encuentra en ellas o aún sigue desaparecido.¹

Al respecto de lo anterior, cobra relevancia el trabajo de la artista culiacanense Teresa Margolles, ya que la morgue ha sido el lugar de representación que ha trabajado en su obra. Es por este distanciamiento entre la muerte y nuestra sociedad que su obra –de manera temprana en el colectivo artístico Semefo (Servicio Médico Forense) y posteriormente como artista independiente– tiene la posibilidad de abrir debates sobre las complejidades que la muerte, como acto violento, deja en nuestra sociedad.

Como afirma la propia artista, y después Cuauhtémoc Medina: “We all know that –despite popular beliefs– death is not egalitarian. Social taxonomies are inscribed not only in the cause of death but also in the fate of our remains [...] and the amount of public attention generated by our disappearance” (Medina 310). La muerte, al menos en México, no tiene nada de igualitaria. El destino del cadáver es diferente para cada individuo, y está determinado por su estatus social. Sendas piezas de la artista, como *Lengua* y *Sudario*, dan cuenta de lo que afirma Medina respecto al quehacer artístico de Margolles: ni en la muerte somos iguales. Por ejemplo, la historia detrás de *Lengua* es la de un hombre, adicto a la heroína, que fue asesinado y llevado a la morgue. Margolles conoce el caso y, tras descubrir que la

¹ Sobre este aspecto cobra relevancia el trabajo documental de Carolina Corral *Volverte a ver*.

madre no tiene los recursos para enterrarlo, se ofrece a pagar los servicios funerarios a cambio de que ésta le done la lengua de su hijo².

Una de las premisas que más identificaron al grupo Semefo fue “la vida del cadáver”. Durante ese periodo, el interés de Margolles estaba enfocado en trabajar con los diversos materiales del cadáver: sus fluidos y sus miembros. Además del trabajo que había venido realizando sobre la premisa mencionada, el tratamiento de los fluidos pronto le ofreció posibilidades minimalistas más profundas respecto a la manera de exponer la vida del cadáver. Aquí es donde entra *Vaporización*,³ que a diferencia de *Lengua* o *Sudario*, ofrece la experiencia de la muerte no por medio del ojo, sino a partir de la respiración y el contacto con fluidos en forma de vapores.

Si bien en la obra de Margolles la representación no aparecía, en muchos casos, de manera referencial, tanto *Catafalco* como *Lengua* y *Sudario* (realizada con el grupo Semefo) mostraban el fluido o partes del cuerpo como sinécdoques del cadáver. Algo de ese cadáver estaba ahí, frente al ojo, presentado como residuo sobre una manta blanca, o con la presencia de alguna parte del cuerpo como la lengua, pero a fin de cuentas dispuesto ahí para ser *visto*.

Ante la muerte o la llamada “vida del cadáver” es difícil no recurrir al concepto de visibilización. Mucho se ha dicho sobre la extensa obra de Margolles y su intento de poner en discusión que la precariedad y la desigualdad se extienden, incluso, después de morir. Pero si se observa con detenimiento, el vocablo *visibilizar* se emplea como una metáfora del acto de darse cuenta; funciona, además, como hipotiposis. Se podría entender la visibilización en el sentido de que para que algo emerja como problemática social, es decir, para que se vuelva cercano, tendría que verse, observarse, mirarse. Es esta predominancia del ojo, como medio para conocer, lo que se problematiza en *Vaporización*. Dicha metáfora del conocimiento y el saber como experiencia visual es transfigurada con otra metáfora en esta pieza artística: respirar la muerte para saber su presencia, para sentirla más allá del ojo y más allá de nuestras nociones de la muerte, y la de la imposibilidad de ver por la niebla misma que se inhala.

2 Margolles ha revelado en diferentes entrevistas que le pidió a la madre originalmente el pene, por tener, al igual que la lengua, un *piercing*, el cual consideraba un símbolo de transgresión que le interesaba resaltar (Medina 310).

3 *Vaporización* (2001) se trató de una sala con condensadores que volvían el agua en vapor; el acto realmente consistía en que ese vapor, previamente desinfectado, provenía de agua utilizada para lavar cadáveres.

Lo abyecto, la muerte y su representación

Al hacer una revisión de la bibliografía que refiere a las representaciones de la muerte, se encuentra que su figuración es visual. Incluso en el horror y la atención que reciben en las tradiciones literarias y visuales, el ojo parece tener un lugar privilegiado no sólo para las emociones suscitadas ante los muertos, sino también para su conceptualización. Se puede pensar, por ejemplo, en el imaginario que Claudio Lomnitz desarrolla en *Idea de la muerte en México*, para el cual se vale de ejemplos visuales para la configuración simbólica (y totémica) de la muerte:

En su introducción a la obra del famoso grabador mexicano Guadalupe Posada, el crítico de arte, Luis Cardoza y Aragón recordaba a sus lectores que, en México, las calaveras y esqueletos que Posada utilizaba con propósitos satíricos y que la imagen del esqueleto es tan omnipresente en la cultura popular (Lomnitz-Adler 23).

En adelante, Lomnitz se referirá a la muerte como un esqueleto jugueteón; citas como esta proliferan a lo largo de su estudio. Es importante mencionar que las representaciones de la muerte que se dan de manera visual son la calavera y el esqueleto, y ambas son metonimias que predominan respecto al tema de la muerte. Walter Benjamin, por ejemplo, refiere la imagen de la calavera como alegoría del espíritu barroco. Su idea de la *facies* hipocrática es visual, además de que sostiene que dicha imagen es la alegoría misma del trágico espíritu alemán durante el periodo mencionado. Así, en el pensamiento de Benjamin, los dispositivos visuales son esenciales para describir la trascendencia de los motivos alegóricos como *sensorium* de una época y una sociedad.

Asimismo, obras como *El erotismo* de Georges Bataille, quien dedica un capítulo al tema de la muerte, o *Los poderes del horror* de Julia Kristeva, conceptualizan el horror y lo abyecto alrededor de lo visible. Aunque esta última, también reconoce en los otros sentidos (el gusto, por ejemplo) las formas de lo abyecto.

La tesis de Bataille intenta establecer la prohibición de la muerte porque es la huella de una violencia y prueba (imagen, que es el término que utiliza) del destino del hombre. Llama la atención que en varias ocasiones dicha experiencia ante el cadáver se da de manera visual; es decir, como si no sucediera también algo con el olfato, con el sonido o con el gusto. La siguiente cita de Georges Bataille revela este privilegio de la vista para conceptualizar el horror ante los muertos: "Ya no creemos en la magia contagiosa, pero ¿quién de entre nosotros podría asegurar que no palidecería ante la vista de un cadáver lleno de gusanos?" (51). La vista, así, es el punto de inflexión que surge a partir de la experiencia con el cadáver.

Por su parte, Kristeva realiza una aguda y minuciosa revisión sobre el concepto de lo abyecto, sin privilegiar demasiado a la vista. De acuerdo con ella, lo abyecto es aquello que no tiene el orden dado por el *yo* consciente, aquello que es siniestro porque expulsa nuestro *yo* de la identidad. En lo abyecto, según Kristeva, se pierde esa frontera que nos permite identificar a las cosas y a nosotros. Lo que delimita el *yo* de la cosa es eliminado en la experiencia de lo abyecto. Se produce el asco que nos inclina a expulsar algo que tenemos dentro; por ello, dice la autora que el *yo* es expulsado. Las metáforas de Kristeva incluyen esta parte en la que el objeto *entra* en el *yo*, pero este lo expulsa por no ver en él algo identificable en el orden de lo racional.

Cuando Kristeva se refiere al cadáver (del latín, *cadere*) lo hace no sólo desde lo visual sino como experiencia de aquello que rebasa la identidad, la significación y lo racional. El cadáver es la representación última de lo abyecto: “the corpse [...] is the utmost of abjection. It is death infecting life. Abject. It is something rejected from which one does not part, from which one does not protect oneself as from an object” (4). Como se puede observar en el pensamiento de la autora, las formas de referir a lo abyecto trascienden el elemento visual, incluso cuando se habla del cadáver.

Si bien lo abyecto ha sido reflexionado teóricamente desde hace algunas décadas, no fue sino hasta los años noventa que Hal Foster lo introduce en el ámbito del arte contemporáneo. Como se percibe en su análisis, el ojo forma parte fundamental de su descripción operativa. Desde el inicio del artículo “Lo abyecto”, Foster cita a Jacques Lacan para mostrar que el sujeto no sólo *mira* sino que también es objeto de mirada, incluso, admite que la mirada precede al sujeto: “[el sujeto] que, ‘mirado desde todos los lados’, no es sino una ‘mancha’ en ‘el espectáculo del mundo’” (*Malos nuevos tiempos* 10).

De acuerdo con Lacan, se genera un doble cono entre la imagen y el sujeto. Éste no sólo es una mancha para la imagen (el mundo de lo real), también mira y elige el ángulo de su mirar. El cono del sujeto mirando la imagen que ve, y el cono de la imagen dispuesta al sujeto, genera una pantalla tamiz cuya función es la de deponer o negociar la mirada para que el sujeto/mancha no se vea atrapado en ella. Esta pantalla permite un distanciamiento, así como también una interacción con lo que nos mira. Para Foster, la pantalla tamiz es pacificadora en la contemplación estética.

Sin embargo, Foster observa que cierto arte de la década de los ochenta y noventa no pretende pacificar la mirada sino resaltar lo real. Afirma que, en vez de ser un efecto de la representación, lo real en el arte contemporáneo es visto como el “acontecer del trauma”. Si la imagen del arte (el *tromp l’oeil*, por ejemplo) está ahí para pacificar la mirada, en el arte de los noventa –que Foster identifica con lo abyecto– la imagen está ahí para horrorizarnos; así, refiriéndose a estas expresiones artísticas, nos dice que:

Cierto arte en los últimos años 80 y primeros 90 vino a rechazar este antiguo mandato de pacificar la mirada. Es como si ese arte quisiera que la mirada brillase, que el objeto existiera, que lo real apareciera en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo o al menos evocase esta sublime condición (*Malos nuevos tiempos* 15).

Así y de acuerdo con Foster, lo real como efecto de un trauma se manifiesta en el arte como lo abyecto, es decir, como aquello que impone una amenaza al orden, la identidad y demás aspectos del *yo*. Para explicar algunas prácticas artísticas de los noventa, Foster se vale de los trabajos de Cindy Sherman, Andrés Serrano y Mike Kelley. En todos ellos la mirada es el eje con lo cual eso que Foster llama real (efecto de trauma) sucede en la obra, en todos ellos lo real se manifiesta en lo visible y en la mirada.

En un trabajo anterior, *El retorno de lo real*, Foster estudia el trauma en la repetición, no como forma de economizar un orden simbólico (Freud), sino entendido como productor de trauma también. A partir de una revisión de las *Disaster Series* de Andy Warhol, Foster observa un realismo traumático y no una banalización de la tragedia desde el simulacro, como afirmaría Jean Baudrillard. Así, la repetición de un choque automotriz, además de mostrarnos la banalización de un evento traumático (un accidente) produce un nuevo trauma, pues se manifiesta la cualidad maquina del ser humano.

[...] las repeticiones de Warhol no solo reproducen efectos traumáticos; también los producen.⁴ De alguna manera, en estas repeticiones, pues, ocurren al mismo tiempo varias cosas contradictorias: una protección de la significación traumática y una apertura a ella, una defensa contra el efecto traumático y una producción del mismo (Foster 247).

De acuerdo con Foster, la repetición de una imagen donde aparecen cuerpos muertos manifiesta el efecto traumático de la banalización del trauma. La serie y la repetición, de alguna manera, funcionan como espejo de la intensa reproductibilidad que vivimos y nos muestran nuestra propia forma de vivir el *shock* en la era del alto consumo⁵.

Revisando el texto de Foster, llama la atención cómo la descripción y estudio de lo abyecto es atravesada siempre por el ojo. De hecho, el propio Foster concede que esta representación visual de lo abyecto, en muchas ocasiones dispuesta como escena violenta, reitera de alguna manera el espectáculo de la violencia. En una entrevista dice, al respecto, lo siguiente:

⁴ Las cursivas vienen en el original.

⁵ Este recurso de la repetición como realismo traumático lo podemos ver en *PM* de Teresa Margolles. En esta pieza elaboró un mosaico de las portadas publicadas durante un año del diario de nota amarillista juarense *PM*.

Pero en la izquierda se produjo un movimiento parecido al decir, por ejemplo, que las imágenes que representaban violaciones podían motivar violaciones, generando otro sistema de censura donde algunas cuestiones no podían tener cabida en la vida pública, en vez de ser confrontadas y discutidas (*Activismo artístico*).

Aunque en la cita se refiere a los motivos de la izquierda para censurar el arte, también se deduce que uno de los problemas de la representación de la muerte es el de reiterarla y banalizarla a partir del espectáculo o de su repetición. Esto ocurre si se piensa en el concepto de lo *real*. Foster cuestiona que, en la obra de Warhol, la repetición en serie de los accidentes automovilísticos produce un vaciamiento de su referente, de manera que la autorreferencialidad resultante de este efecto reduce la imagen a *shock*, vaciada del contenido referencial que pudiera tener; cuando, en realidad, reflexiona Foster, lo que sucede es que se produce un nuevo trauma.

Si seguimos el pensamiento de Foster, ¿qué ocurre con piezas como *Lengua o Catafalco* donde un pedazo del cuerpo es exhibido ante el público, y cuya abyección es provocada precisamente por lo que vemos? En sendas obras no existe una reiteración a partir de la reproducción fotográfica, sino a partir del recorrido que han hecho en museos y galerías. De manera que si el viaje y las reproducciones fotográficas se consideran formas de reiteración por todo el orbe de una obra como *Lengua*, entonces es posible que pueda producirse un vaciamiento. El efecto que ofrecen estas piezas corre el riesgo de que lo que representa (visualmente) sea moralizado por el público y la crítica, y derivar en la censura. El falso dilema moral de reiterar la violencia desde lo abyecto también afectó al trabajo de Margolles, especialmente a *Lengua*, cuyo proceso e historia ha sido varias veces criticado desde el ámbito de la explotación de los cuerpos, así como de la representación de la muerte⁶.

Ese es precisamente el problema de la representación visual de la muerte que se problematiza en piezas como *Vaporización*, pues si bien la presencia de la muerte existe, no se da de manera visual. Con lo cual, el panorama de las artes visuales así como el de representar las violencias se transfigura por otros sentidos como el tacto y el olfato.

6 En particular María Campiglia en su artículo “Teresa Margolles. Reiterar la violencia” resalta que el trabajo de Teresa Margolles se inscribe dentro de las mismas dinámicas de la violencia, en vez de detenerlas: “Margolles trabaja con restos de gente que proviene de los sectores más desprotegidos de nuestra sociedad, de los más pobres, aquellos que *de facto* no cuentan con ninguna clase de derechos. Pero no pareciera haber ningún indicio de un intento por dignificarlos, por reafirmar su humanidad; por el contrario, logra reducirlos a su condición objetual e introducirlos sin mayor dificultad a la lógica de arte-mercado” (121). Sin embargo, aquí lo que se considera es la estrategia de visibilización y no la moral de la artista, ya que ésta parece ser la consigna de Campiglia.

La salida ante la representación de la muerte y la violencia

Jean-Luc Nancy ofrece una perspectiva más profunda sobre la representación de lo atroz en *La representación prohibida*. Si el cadáver es la representación última de lo abyecto –visto en Bataille, Kristeva e, incluso, Baudelaire–⁷ el exterminio, o como fue llamado por los judíos, la Shoah, es el lugar en el que lo abyecto se vuelve irrepresentable. ¿Acaso es cierto que tal atrocidad impide su propia representación, que la mudez es el único lugar posible para pensar la Shoah? Se pregunta el pensador francés.

Tanto el poema que funciona de epígrafe de su texto⁸ como el desarrollo que hace sobre los iconoclastas son elementos valiosos para salir del dilema moral de las representaciones de la violencia. Las formas de representación y sus resquicios deben pensarse, no a la luz de lo visible cuya función puede ser confundida con lo espectacular, sino de lo que no se puede ver, de su ausencia.

Nancy recuerda que la prohibición bíblica de la fabricación de ídolos nunca refiere a la representación, sino a la relación del devoto con la escultura o imagen como si fuera ella misma la presencia del dios. Este es precisamente el problema de la representación: corre el riesgo de vaciarse de referente y convertirse en imagen de sí misma, lo que produciría un efecto parecido al de la figura del ídolo. Así, el problema de la representación es de índole funcional y hermenéutica. Es la manera en que se toma esa representación y los motivos de su función en el ámbito estético o publicitario (por mencionar dos). No es que la representación se prohíba o que la imagen sea la de la presencia misma de la cosa representada (un simulacro) sino la de presentar aquello que hay de ausente con esa presencia: “la representación no es un simulacro [...] es la presentación de lo que no se resume en una presencia dada (Nancy 30)”.

De esta manera, una representación no visual que transgreda y ponga en crisis la mirada a partir del intercambio de los sentidos no es presencia dada, sino representación de una ausencia. Al transfigurar la función de lo visible, Margolles presenta una parte de esa presencia y no la presencia misma de la morgue y todo lo que encierra. Esta transfiguración ha ido plasmándose cada vez más en su obra.

Antes de iniciar el análisis, es menester referir algunas de las posibles causas del recorrido de Margolles hacia el *minimalismo matérico* que la caracteriza actualmente (Medina 2009). Rigoberto

7 Véase el poema “A una carroña” que aparece en las Flores del Mal.

8 Este es el poema en cuestión escrito por Hans Sahl: “Un hombre a quien muchos tenían por sagaz había declarado que después de Auschwitz ningún poema era posible. Ese hombre sagaz parece no haber tenido en alta estima los poemas, como si fueran consuelos para contables sentimentales o lentes coloreadas a través de las cuales se ve el mundo. Creemos que los poemas, en general, recién vuelven a ser posibles hoy si sólo en el poema se puede decir aquello que, de otro modo, burla toda descripción”. El hombre a quien se refiere Sahl es el filósofo de la escuela de Frankfurt, Theodor Adorno, quien afirmó que no se podría escribir poesía después de Auschwitz; está claro que su *dictum* ha sido contrariado por este poema así por los que Celan escribió a propósito de Auschwitz el mismo año en que Adorno planteó esta afirmación en *Prismas. Crítica, cultura y sociedad*.

Reyes (2016) establece que la proliferación visual de la violencia a partir de la llamada “Guerra contra el narco” iniciada por el presidente Felipe Calderón en 2009, emerge de una estética que busca formas *opacas* de representación. Dichos artistas –y a partir de esta presencia total de la imagen– se inclinan hacia otros territorios.⁹ Reyes (36-38) distingue y analiza cuatro estrategias observadas en el panorama del arte contemporáneo mexicano, a saber: 1) bloquear, 2) residuos (y aquí coloca la obra de Teresa Margolles), 3) ausencias y 4) el retrato.

La hipótesis de Reyes sirve como marco referencial y teórico de lo que ocurre con cierto arte contemporáneo. Menciona a un grupo de artistas que, identificados con el problema de la imagen y la violencia, recurren a otras estrategias para tratar el tema de la violencia mexicana sin caer ni, por un lado, en el vaciamiento del referencia, ni por el otro, en la reiteración de la violencia.

Algunos autores que se han mencionado a lo largo de este texto parecen coincidir en que el arte visual enfrenta una crisis, desde hace algunas décadas, relacionada con la imagen y la manera en que es tratada. En muchos casos, la proliferación de imágenes es precisamente una de las razones de esta crisis; en otros, es el problema de la representación. Daniel Inclán, retomando un texto de Susan Sontag, propone que la repetición produce, además de un vaciamiento de su referente, una producción semántica. Lo estético, de acuerdo con él, organiza los sentidos y nuestra sensibilidad, de manera que la normativización de las imágenes derivadas de actos violentos ha producido una manera de significar lo violento en el presente. En el mismo artículo plantea, recurriendo también a Nancy, que la representación de lo violento se dé, pero no en el acto violento (imágenes de cuerpos muertos, de fosas comunes o de tortura) sino en el de su ausencia: lo que produjo ese acto, es decir, la violencia sistémica y/o social:

Reducir el estudio de la violencia a los actos contribuye a una confusión generalizada a través de la cual se homologa la violencia con la ira o la agresividad; ambas pasiones concluyen en actos de fuerza cuyo fin es la destrucción simbólica o real de personas u objetos (Inclán 149).

A partir de lo señalado, *Vaporización* explora y problematiza el tema de la prolongación de la violencia en el ámbito estético. El hecho de que, en principio, no apele a la mirada ni al ojo es razón suficiente para confrontar la idea de una reiteración o de una organización del sentido y de la significación de la violencia. Sirve, además, no sólo como salida de estas dinámicas de representación, sino

⁹ Se podría matizar que este rechazo hacia la representación visual de la violencia ha venido gestándose desde los años ochenta en las diferentes expresiones artísticas globales. Y que no sólo ha sucedido en las artes visuales, sino también en la poesía neoyorquina de los años 60 y 70. Marjorie Perloff observa que esa generación de poetas le dio la espalda a aquello que Ezra Pound situaba como el pináculo de la lírica: la imagen poética. Esto porque la obra que analizamos aquí (exhibida en 2001) es anterior a la “Guerra contra el narcotráfico”.

también como la reflexión misma de la curiosidad en forma de mirada: el ojo que se aterra y, al mismo tiempo, se ve seducido por la muerte (planteado por Bataille en varias ocasiones) es anulado por una densa niebla que es metonimia física de la muerte¹⁰.

Vaporización como ejemplo de las posibilidades de la representación de la violencia y la muerte

En 2001 Teresa Margolles expuso en La panadería su obra *Vaporización*, una de las primeras piezas que la artista exhibió de manera independiente con relación al grupo Semefo. Se trata de una sala colmada con densa niebla producida desde un vaporizador que utiliza el agua con la que se lavaron los cadáveres en la morgue. Se sabe que la artista se había especializado en técnicas forenses de limpieza y que conocía de cerca el mundo de la morgue. Por ello no es de extrañar (y en un sistema tan corrupto como el del Gobierno mexicano) que tuviera acceso a estos fluidos y/o materiales para la elaboración de sus piezas.

En la sala, y tras el ingreso de los asistentes, hay una ficha que indica el origen de la niebla. El asistente es notificado, antes de entrar a la sala, sobre lo que enfrentará al inhalar el vapor nebuloso. Si bien el agua que produce la niebla está esterilizada, no podemos soslayar que el vapor que respiramos estuvo en contacto directo con un cadáver y ahora entra en nuestros pulmones y humedece nuestra piel. El contacto con un muerto no puede ser más cercano ni más profundo que esto. Se dice que Sontag escribió en el libro de la exhibición en Nueva York: “Toqué a la muerte” (Campiglia 112).

Sin embargo, a pesar de esta cercanía, el ojo parece ser expulsado de la experiencia estética: intenta ver, pero la nubosidad se lo impide. A un metro de distancia, los asistentes se ven borrosos, vagos. Se le ha privado al ojo de lo que hasta ese momento había sido su lugar en el saber, en el *darse cuenta*; aun así, la muerte se percibe de una manera más cercana que si la viéramos frente a nosotros. Se podría asegurar que la experiencia es más profunda que si se estuviera viendo la fotografía de un cadáver. Julia Banwell en su estudio sobre la Margolles afirma que la inhalación del vapor rompe con la distancia que supone la mirada: “Furthermore, it undermines the supremacy of the visual in the gallery space,

¹⁰ *Vaporización* no es el único caso donde se le impide al ojo ver el cadáver, piezas como *Entierro* y *Bancas* son ejemplos del desarrollo estético de Margolles en cuanto a la función de la mirada sobre el objeto y su relación con el acto violento. En ninguna de estas piezas se ve el cadáver, aunque su presencia sea manifiesta, como en el caso de *Entierro*, o indirecta, como en el caso de *Bancas*.

thereby negating the possibility of maintaining a 'safe' physical or psychological distance from which to contemplate the artwork" (Banwell 119).

Al secularizar el privilegio de lo visual, Margolles, reduce todo el aspecto espectacular que una obra cuyo tema es la muerte pueda tener. Si en lo abyecto de Foster se trata de una mirada, cuyo riesgo siempre está en la prolongación y la significación de la violencia, aquí ese riesgo se inhibe, ya que la experiencia de la niebla es narrable, pero no espectacularizable. Se trata de una experiencia íntima, puesto que no es reproducible. Hay que estar presente para que el contacto con la muerte devenga experiencia.

Pero la experiencia estética no se detiene en una figura retórica como la metonimia, eso sería anecdótico para la pieza, la cual se convierte en crítica y pensamiento cuando es precisamente la mirada lo que se obnubila. Pues nuestra curiosidad frente a los temas de la muerte y la violencia inician y terminan en el ojo. Así lo demuestra el enorme éxito de las revistas de nota roja, cuyas imágenes en la portada son tan impactantes que seducen a los transeúntes que las ven. Estas imágenes son un gancho para el espectador y, desde hace unos años, proliferan en los puestos de periódico de las ciudades mexicanas.

Las revistas de nota roja son seductoras de primer momento, pero implican un segundo momento que es leer la nota, saber qué ocurrió, ordenar semánticamente la violencia que produjo ese cadáver. Se lee la nota y se vuelve a ver la imagen, ahora con una narrativa verbal que identifica ese cuerpo con lo sucedido. El *shock* es el ciclo que ahora hemos descrito de la nota roja: ver la imagen, preguntarse y saber qué paso; finalmente, darle una significación a lo representado. Esto es lo que Foster denomina como lo real surgido por la repetición en las *Disaster Series* de Warhol.

Cosa completamente contraria sucede con *Vaporización*. Además de que la obra no es reproducible en el mismo nivel que el de las imágenes, ahí no hay nombres; sin embargo, el cadáver está presente y la violencia que produjo ese cadáver se siente más inmediata que nunca. Si bien no se sabe mucho de los cuerpos que fueron lavados con el agua que ahora es neblina, se acepta que, el hecho de que esa agua provenga de la morgue, implica ya una violencia como acto y sistema. Se emplea el término *sistema* puesto que el carácter anónimo de la morgue, representada a través del agua, se traduce como invisibilización de ciertos cuerpos en el escenario de la violencia en México. Es precisamente esta vaguedad sobre los muertos la que permite entender el concepto de ausencia que Jean-Luc Nancy describe en *La representación prohibida*. La ausencia de un cuerpo permite la presencialidad del tema que Teresa Margolles nos trae: "ni en la muerte somos iguales", pues se trata de los cuerpos olvidados por la sociedad, los que, como se menciona al inicio de este texto, han sido doblemente desaparecidos.

Conclusión

La apertura de este trabajo fue el tema de la muerte y su relación con el mexicano. La obra de Teresa Margolles intenta traer a la discusión dicho tema para mostrarnos que el mito de la muerte en México no es del todo cierto; además, su obra revela que en realidad la muerte ha sido expulsada de la vida pública y ahora yace escondida en la morgue, sobre todo cuando los muertos fueron personas vulnerables. En la visibilidad de la muerte, encarnada por la calavera o el cadáver, se produce, por un lado, un distanciamiento que la artista busca romper y, por el otro, se cuestiona el papel de la estética en relación con la imagen y el sentido del cadáver como objeto. Por último, pese a que el tratamiento de lo abyecto se ha construido a partir del ojo y de la mirada, los otros sentidos que intervienen en el encuentro con la muerte resulta que tienen una profundidad crítica que nos invita a preguntarnos la forma en que nos relacionamos con la muerte.

De esta manera *Vaporización* trae a discusión el problema de la representación y es fundamental en la organización del sentido que damos al cadáver y a la vulnerabilidad. Es esta última la ausencia en la representación de la violencia que Margolles desde hace varias décadas viene trabajando. La representación de esa vulnerabilidad, es la presencia incompleta, no dada, de la que habla Nancy, en la que se puede construir una nueva forma de organización estética alrededor de la violencia que vivimos en México.

Referencias

- Ariès, Phillippe. *Historia de la muerte en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Barcelona: El Acantilado, 2000. Impreso.
- Banwell, Julia. *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*. Chicago: University of Wales Press, 2015. Web.
- Bataille, Georges. *El Erotismo*. España: Tusquets Editores, 2020. Impreso.
- Baudrillard, Jean. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós Biblioteca, 1987. Impreso.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. Verso, 2003. Impreso.
- Campiglia, Maria. “Teresa Margolles. Reiterar la violencia”. *Research Art Creation 2.1* (2014): 2014-8992. Web.
- Elias, Norbert. *La Soledad de los moribundos*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2015. Impreso.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, 2001. Web.
- . *Malos nuevos tiempos: arte, crítica, emergencia*. Trad. Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Ediciones Akal, 2017. Impreso.
- Giddens, Anthony. *Modernidad e identidad del yo: El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Trad. José Luis Gil Arístu. Barcelona: Península, 1997. Impreso.
- Inclán, Daniel. “Violentamente visual. Los límites de la representación de la violencia”. *Interpretatio. Revista de Hermenéutica* 3.2 (2019): 141-157. Web.
- Kristeva, Julia. *Powers of horror: An essay on abjection*. Brantford: W. Ross MacDonald School Resource Services Library, 2009. Impreso.
- Lacan, Jacques. *Seminario de Jacques Lacan: Libro 11: Los Cuatro Conceptos Fundamentales Del Psicoanálisis*. Barcelona: Paidós, 1987. Impreso.
- Lomnitz-Adler, Claudio. *Idea de la muerte en México*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006. Web.
- Medina, Cuauhtémoc. *The Mexico City Reader*. Ed. Rubén Gallo. Madison: University of Wisconsin Press, 2004. Impreso.
- Nancy, Jean-Luc. *La representación prohibida: seguido de la shoah, un soplo*. Madrid: Amorrortu Editores, 2006. Impreso.

Reyes, Rigoberto. “Aparición y evanescencia del cuerpo muerto en la cultura visual del México contemporáneo”. *Visibilidades de la violencia en Latinoamérica. La repetición, los registros, las marcas*. Ed. Maya Aguiluz-Ibargoyen. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2016: 21-50. Impreso.

---. “Relecturas desde las claves de lo visual-viral: imagen violentada, cuerpos sintientes y estéticas multisensoriales”. *Interdisciplina 2.3* (2014): 67-78. Web.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. España: Penguin Random House, 2011. Impreso.

Soto-Cortés, Alberto. “#ANÁLISIS La muerte en el arte mexicano y otros mitos sobre ‘la Huesuda’”. *IBERO*. 31 oct. 2017. Web. 3 nov. 2021.





From the Year 2068: Visionary Fictions and Archival Imaginaries in a Poster Series

Desde el año 2068: Ficciones visionarias e imaginarios de archivo en una serie de carteles

Nina Hoechtl

INVASORIX, Ciudad de México/SKGAL, Viena
nina.hoechtl@gmail.com

Abstract

Organized around the project, “ausgetrickst and eingenommen Eine feministische Raumpflege in 2 Arbeitsgängen.” [“outwitted and occupied. A Feminist Space Maintenance in 2 Working Steps.”] (2006), by ArchFem, this article explores the way in which the project and its augmented iteration “Aus dem Jahr 2068 I From the Year 2068” in 2021 - which was conceived by me in collaboration with ArchFem, INVASORIX and the Secretariat for Ghosts, Archival Politics and Gaps (SKGAL in its German abbreviations) - engage both science fiction and the archive as spaces for inter- and transgenerational imaginings, as well as organizing change with an understanding of their situatedness in time and space, language and culture.

Keywords: activist organizing, visionary fiction, archival imaginaries, artmaking, collaboration, inter- and transgenerational imaginings

Resumen

Organizado en torno al proyecto “ausgetrickst and eingenommen Eine feministische Raumpflege in two Arbeitsgängen” [“saboteado y ocupado. Un mantenimiento feminista del espacio en dos operaciones”] (2006) de ArchFem, este artículo explora cómo el proyecto y su iteración aumentada “Aus dem Jahr 2068” [desde el año 2068] en 2021, concebida por mí misma en

colaboración con ArchFem, INVASORIX y la Secretaría de Fantasmas, Políticas del Archivo y Vacíos (SKGAL, por sus siglas en alemán), involucran tanto la ciencia ficción como el archivo como espacios para imaginar y organizar un cambio de manera inter y transgeneracional con una comprensión de su carácter situado en el tiempo y el espacio, el lenguaje y la cultura.

Palabras clave: organización activista, ficción visionaria, imaginarios de archivo, creación artística, colaboración, imaginarios inter y transgeneracionales

Introduction

In 2006 ArchFem placed collectively, inter- and transgenerationally developed feminist messages from the year 2068 in public spaces of the city of Innsbruck (Austria). The poster series, “*ausgetrickst und eingenommen*,” celebrated that women’s shelters are superfluous, that women earn 30% more than men, that their mind is as beautiful as their body, and that in 2068 a Popess of Color gives up the church’s fortune (figures 1 and 2).



Figures 1 and 2. ArchFem, *ausgetrickst und eingenommen*, 2006

By applying science fiction strategies of imagining alternate and desired futures, these posters also unveil the challenges of the pasts and presents. Organized around “*ausgetrickst und eingenommen*” by ArchFem, this article explores how the project and its augmented iteration in 2021 –conceived by myself in collaboration with ArchFem, INVASORIX, and the Secretariat for Ghosts, Archival Politics and Gaps (SKGAL in its German abbreviations)–¹ engage both science fiction and the archive as spaces for

1 I am a *güera* (roughly White) womxn artist, researcher, educator, and curator, who holds an Austrian passport and a Mexican residence permit and has crossed geographical borders (and oceans) back and forth (mainly between Vienna and Mexico City) over the past 15 years.

inter and transgenerational imagining and organizing change with an understanding of their situatedness in time and space, language and culture. While delving into the potential of autonomous and community-driven archives as sites not only of preservation but also of collective archival imaginaries, creations, and activist interventions, the concept of visionary fiction is introduced.

Walidah Imarisha developed this concept to distinguish science fiction that has relevance in imagining more just futures, advancing justice in writing, artmaking, cultural production, and activist organizing. The following text jumps in time from past to present and back, to explore moments of feminist archiving, visual artistic/cultural practices, and actions in a frame of 15 years while inviting us to imagine the year 2068.

In the Year 2021: Browsing *stichwort* Newsletters

In 2020, due to the Covid-19 pandemic, my exhibition scheduled to take place at Kunstraum Innsbruck was postponed several times. This exhibition, curated by Ivana Marjanovic, was to combine solo and collaborative projects as part of INVASORIX and SKGAL. In December, Ivana confirmed that the exhibition's opening date would be February 2021 and asked to conceive a new project that responded to the 2021 *Frauen*kampftag Innsbruck* [Womxn's Struggle Day Innsbruck].² I was enthusiastic and immediately thought of the archive ArchFem to learn about feminist actions in Innsbruck.

In search of more information, I checked the website of STICHWORT - *Archiv der Frauen- & Lesbenbewegung* [KEYWORD - Archives of the Women's & Lesbians Movement]. This archive was founded in the Austrian capital, Vienna, in 1983 to "show and preserve the diversity of feminist ideas and struggles"³ (STICHWORT Archiv & Bibliothek). Since 1996 it has published newsletters to shed light on the different materials in its collection (STICHWORT Newsletter). Among these newsletters, I found an article from 2014 about the holdings that ArchFem had donated to STICHWORT (Kata 2014).

I have collaborated with skgal in Vienna and invasorix in Mexico City since 2012 and 2013, respectively.

² Since 2019, the Womxn's Day Innsbruck's organizer Frauen*vernetzung Tirol [Network of Womxn Tyrol] has inserted an asterisk before the gender-specific suffix "Frauen" [Women] to signify "all" genders, above and beyond the binary genders of male and female. In the translation, for this treatment of gender in German, I chose the use of "x", as in English, "womxn" explicitly includes cis- and trans-women, as well as femme/feminine-identifying genderqueer and non-binary persons. It is aimed at meeting the realities of many persons who do not define their gender and sexuality in binary or lgbt terms. Throughout the articles, for translations of quotations from original texts I use the spelling used at the time.

³ Translation by the author from German: "die Vielfalt feministischer Ideen und Kämpfe aufzuzeigen und zu bewahren." For more on stichwort in English, see <http://www.stichwort.or.at/english/frames-e/index-e.htm>.

These newsletters provide different access to STICHWORT's holdings than most traditional archival institutions. STICHWORT –like the organizations, interventions, and feminist media that its holdings represent– identifies feminist histories as marginalized from dominant historical narratives, institutions, and even leftist movements. Brigitte Geiger and Margit Hauser –STICHWORT's cofounder and executive director, respectively– point out that feminist archives have an important task of preventing the women's and lesbians' movement activities from disappearing into oblivion and “those feminist activities and particularly lesbian separatist activism would only be conveyed to younger women and documented in an authentic and comprehensive manner if it took place within the feminist and lesbian feminist movements” (Geiger *et al* 103).

Through their newsletters, STICHWORT also demonstrates how archival methodologies can facilitate the collaborative production of knowledge and the exchange of inter- and transgenerational feminist knowledge and alliances. “What makes an archive a potential site of resistance is arguably not simply its mandate or its location”, Kate Eichhorn states, “but how it is deployed in the present” (Eichhorn 160).

It was through STICHWORT's newsletter 38 that I got to know that among ArchFem's holdings are also pamphlets and posters of feminist actions in Tyrol. I wanted to find out more and wrote an email. In her reply, Hauser shared with me, among other contents, the four posters of “*ausgetrickst und eingenommen*”. I was instantly attracted to their visionary fictions and the idea was born to let them travel from the past of 2006 back to the future of 2068 to the present in my exhibition, “*Eine Heimsuchung aus der Zukunft I, A Haunting from the Future*,” at Kunstraum Innsbruck.

Visionary Fictions and Inter- and Transgenerational Imaginings in the Year 2006: “ausgetrickst und eingenommen”

Although science fiction is generally considered a space that allows for diverse explorations from the real world, to imagine otherwise, to “recognize and rethink the status quo by depicting an alternative world” (Ramírez 185), also the genre is not in and of itself free of discrimination and violence. Many stories perpetuate stereotypes and reinforce dominant narratives of power and exploitation. It is due to these lacks, discriminations, and perpetuations that the writer and activist Walidah Imarisha pro-

poses the term “visionary fiction”. Together with the writer and activist drienne maree brown,⁴ she popularizes visionary fiction in their anthology, *Octavia’s Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements* (2015), which compiles texts written by organizers and activists. The premise of *Octavia’s Brood* is that all organizing is science fiction. brown and Imarisha explain that:

whenever we try to envision a world without war, without violence, without prison, without capitalism, we are engaging in speculative fiction. All organizing is science fiction. Organizers and activists dedicate their lives to creating and envisioning another world, or many other worlds –so what better venue for organizers to explore their work than science fiction stories? (3)

Visionary fiction calls for imagination and vision beyond the status quo. Similarly, the articles by the Ayuujk linguist writer, translator, and activist Yásnaya Elena A. Gil, raise objectives that imagine “other possible forms of political and social organization, a post-national State world, a world that is not divided into countries”⁵ (“Nosotros sin México”) as well as “a world without capitalism, colonialism nor patriarchy”⁶ (“Una Mesoamérica distópica”). This work of imagining and visioning must focus on advancing justice as “visionary fiction understands that there is no neutral ground, that art is either advancing or regressing justice” (brown). In order to ensure this focus, Imarisha shares different principles of visionary fiction:

change comes from the bottom up not the top down; change is collective, communal, decentralized; change focuses on people and is relational; change centers the leadership of those who have been marginalized, and centers the leadership of those who live at the intersections of identities and oppressions (2016).

In this sense, I consider the yearlong project, “*ausgetrickst and eingenommen Eine feministische Raum-Pflege in 2 Arbeitsgängen*” [“outwitted and occupied. A Feminist Space Maintenance in two Working Steps”], a visionary fiction project of inter- and transgenerational imaginings put into visual artistic/cultural practices. It departed from the premise “if access to the public were not restricted due to a lack of resources (decision-making power, money, masculinity), feminist content in public and the

⁴ Adrienne maree brown prefers to keep her name lowercased as she likes to self determine what to capitalize, and lowercase letters are more aesthetically pleasing to her.

⁵ Translation by the author from Spanish: “otras formas posibles de organización política y social, un mundo post-Estados nacionales, un mundo que no esté dividido en países”.

⁶ Translation by the author from Spanish: “un mundo sin capitalismo, colonialismo ni patriarcado”.

discussion of the disadvantage and discrimination of women would be an obvious part of political culture”⁷ (ArchFem 2).

Through this project, ArchFem summoned women from different generations to collaboratively create feminist messages “at a time when the women’s movement [was] hardly visible or present”⁸ (Schlosser 5). They provided a space where women across age groups had, albeit not easy, shared conversations not only to create feminist messages but also to build inter- and transgenerational alliances while remaining sensitive to differences of experience. In an interview after the project’s realization, ArchFem explained: “There used to be more discussion and movement [...] as there has been stagnation since the early 1990s.”

So, there are no things that can be taken for granted when it comes to demands. “You have to start discussing from scratch”⁹ (Schlosser 5). However, these discussions were informed by the different knowledge and actions of women and lesbians that ArchFem collected through various materials considered relevant for the documentation and processing of (regional) women’s movement history. It was during the aforementioned period of stagnation in the women’s movement, exactly in 1993, that ArchFem –*Archiv zur Dokumentation von (regionaler) Frauenbewegungsgeschichte* [Archive for the Documentation of the (Regional) History of the Women’s Movement]– was founded in Innsbruck, a city in the Alps and capital of the Austrian state Tyrol with a bit more than 130,000-inhabitants.

Since the Year 1993 and ongoing: ArchFem’s Changes

After having emerged from the course *Feministische Gesellschaftsanalyse und Kulturkritik* [“Feminist Social Analysis and Cultural Criticism”] at the University of Innsbruck, for 17 years ArchFem focused on two priorities: (1) the archiving and editing of the history of the feminist movement, specifically of Western Austria, and (2) the organization and implementation of educational and cultural work. Due

7 This project was selected from a public call and supported with 12,743.32 - euros by tki open, an annual art and culture funding program by tki (Tiroler Kulturinitiativen).

Translation from German by the author:

“Wäre der Zugang zur Öffentlichkeit aufgrund fehlender Ressourcen (Entscheidungsmacht, Geld, Männlichkeit) nicht beschränkt, dann wären feministische Inhalte in der Öffentlichkeit und die Thematisierung der Benachteiligung und Diskriminierung von Frauen selbstverständlicher Bestandteil der politischen Kultur”.

8 Translation from German by the author:

“In einer Zeit, wo die Frauenbewegung kaum sichtbar oder präsent [war]”

9 Translation from German by the author:

“Früher war mehr in Diskussion und in Bewegung. [...] weil es seit Anfang der 90er Jahre eine Stagnation gegeben hat. Es gibt also keine Selbstverständlichkeiten in Bezug auf Forderungen. Man muss von vorn zu diskutieren anfangen”.

to subsidy removal by the State of Tyrol in 2010 and the permanent closing of the governmental Department of Public Library Funding in 2011 (which particularly affected feminist libraries), the archive had to be closed and its materials were donated to STICHWORT in Vienna.

ArchFem now announces itself as *ArchFem - Interdisziplinärer Raum für feministische Intervention* [Interdisciplinary Space for Feminist Intervention] and primarily focuses on the aforementioned second point. In an interview in 2019, the organizer, prison abolitionist, and curator, Mariame Kaba, makes an important distinction between organizing and activism. She points out that “activism only demands that you personally take on the issue,” yet organizing cannot happen alone: “If you’re organizing, other people are counting on you, but more importantly, your actions are accountable to somebody else” (Kaba 180).

As a queer-feminist space, ArchFem is accountable to the queer feminist community in Innsbruck and beyond. Kaba considers that it is dangerous that activists do not have accountability to anybody. Instead “organizing is both science and art. It is thinking through a vision, a strategy, and then figuring out who your targets are, always being concerned about power, always being concerned about how you’re going to actually build power to be able to push your issues” (Kaba 181). ArchFem is dedicated to this definition of organizing by providing meaningful queer-feminist educational and cultural work while organizing political actions and interventions.

To this day, it holds a small ongoing poster, video, and photo collection, which repeatedly provides the starting point for events of the association itself or other artists and cultural workers, such as me. In this sense, the functions of autonomous archives “are broader than their evidentiary capacities” (255) as Shaunna Moore and Susan Pell note, “they bridge constructions of the past and imaginations of the future” (Moore *et al* 256). This potential is echoed in the notion of “archival imaginary” by Michelle Caswell who argues that community archives create “archival imaginaries that re-envision future trajectories of the past for social justice aims” (Caswell 35).

Time Traveling: Archival Imaginaries

In George Lucas’ sci-fi movie *Star Wars: Episode II-Attack of the Clones* (2002), after being unable to find the planet Kamino in the Jedi Archive’s data, the Jedi master Obi-Wan Kenobi asks the elderly chief woman archivist Jocasta Nu for assistance. “Are you sure you have the right coordinates?” the archivist questions the master’s knowledge and memory.

As the planet does not appear in the Archive's records she instantly concludes: "I hate to say it, but it looks like the system you're searching for doesn't exist". "Impossible," Obi-Wan responds, "Perhaps the archives are incomplete?", "If an item does not appear in our records, it does not exist," the chief archivist asserts, turns around, and walks away. Jocasta Nu is so reliant on the Jedi Archive's records that she is beyond the shadow of a doubt to consider that the item might never have made it into the archive or that the data might have been tampered with, among many other possibilities.

The archive is a site that joins various sorts of assumptions about kinds of knowledge –how to store, access, retrieve and re-active them, and what is knowable– that are crucial to the ways people, communities, and societies think about themselves, deal with their pasts, ponder on their presents, and imagine their futures. Stuart Hall points out that the archive is by definition incomplete, and open to the future: Though largely about the pasts, the archive is always- "re-read' in the light of the present and the future" (Hall 92). For Hall, such re-readings constitute an archival "reprise": *moments of danger* that may subvert archival intent even while invoking the archive's authority.

The archive cannot be complete because of the present, their desires, purposes, objectives – such as to purge planet Kamino's existence and secretly build a clone army or, in the case of ArchFem, to cut subsidies by so much that there are no resources left to systematically collect and archive materials stemming from feminist movements to disappear them into oblivion –impact it differently. In the Star Wars Universe, there are no archives such as ArchFem or STICHWORT, archives that are autonomous and community-driven to "provide local, autonomous spaces for alternative historical narratives and cultural identities to be created and preserved" (Sellie *et al* 454).

Although these archives are not intrinsically without flaws as they can frequently serve to re/produce "hierarchies and exclusions through their processes and interpretations of records and collections that reify damaging and unjust social structures" (Cifor *et al* 21), when they are created critically for and with communities in which they are engaged –as in the case of ArchFem and STICHWORT, with people who identify as women, lesbian, trans or genderqueer, and have participated in the movements they document– autonomous and community-driven archives have a great potential for archival imaginaries. Caswell poignantly describes such archival imaginaries as "the dynamic way in which communities creatively and collectively re-envision the future through archival interventions in representations of the shared past" (Caswell 49).

Archival materials and imaginaries can help make sense of differences based on specific historical conditions, which contribute to the formation of gendered, feminist, and queer sensibilities. These materials might allow for unpacking and foregrounding differences resulting from being born into different historical periods, locations, and cultures while positing the generation as not guaranteed,

non-essential, and political-strategic. Understanding both the specificities and differences of distinct moments, spaces, and cultures is a productive way of constructing queer feminist alliances and inter- and transgenerational imaginings, even more so if generations yet to come are necessarily taken into consideration, too. Such did the project “ausgetrickst und eingenommen”.

“ausgetrickst and eingenommen” in Two Working Steps

During the first working step of “*ausgetrickst and eingenommen*,” as aforementioned, ArchFem invited women artists, women scientists, and politically committed women to collaboratively create five messages that would draw attention to feminist concerns of the autonomous women’s movement. 35 to 40 women from different generations showed up to create and agree upon messages on abortion, the gender gap, and anger as a driving force. Around March 8, 2006 –International Women’s Day– under the motto “*Hintergangen, Vorgehangen*” [betrayed, curtained], these messages were displayed on approximately 350 self-sewn curtains in the windows of mostly private apartments in Innsbruck and its surrounding.

In this vein, at the intersection of public space and “feminized” private space, these feminist curtains outwitted the regulations of public space while intervening in it. In 2006, they forged a vision of feminist futures that produced the memory of pasts in between private and public space, between and across generations. It is through the four billboard posters which women artists designed during the second working step that both archival imaginaries and visionary fiction intertwined, inspired, and/or reinvigorated each other. This entanglement became even more apparent in its augmented iteration “*Aus dem Jahr 2068 I From the Year 2068*”, in 2021.

In 2006, ArchFem invited four women artists¹⁰ to imagine, “to pretend... like everything would be different. And at the same time, the posters should make clear in what a patriarchal society we live in”¹¹ (Schlosser 4). These posters were installed twice in public space, two weeks after the municipal and national council elections, respectively.

¹⁰ Christine Prantauer, Angela Zwettler, Monika K. Zanolin together with Petra Nachbaur and Katerina Haller.

¹¹ Translation from German by the author:

“So zu tun, als ob ..., als ob alles anders wäre. Und gleichzeitig sollten die Plakate sichtbar machen, in welcher patriarchalen Gesellschaft wir leben.”



Figure 3. STICHWORT. Archiv der Frauen- & Lesbenbewegung (Wien),
ausgetricket und eingenommen, 2006

After the realization of the project, ArchFem shared that due to the timing and the fact that they used standard election campaign billboard stands, the public interpreted some of the posters as actual. For example, the poster *Endlich! Frauen verdienen 30% mehr!* ["Finally! Women earn 20% more!"] led to "people who thought that it is the case now [...]. And others who then had to think thrice and didn't believe it"¹² (Schlosser 4).

The poster that depicted two drawings of white nude non-normative female bodies in combination with the words "*ihr geist ist so schön wie ihr körper*" ["their mind is as beautiful as their body"] was the most vandalized and ripped down¹³ while the poster that portrayed a Popess of Color announcing "*Johanna II: Kirche gibt Vermögen auf!*" ["Johanna II: Church gives up its Fortune!"] almost led to the ruin of ArchFem (figure 3). As this poster's layout and name were similar to the conservative daily Tyrolean newspaper *Tiroler Tageszeitung* (also known as TT), ArchFem received a threat of legal action for trademark infringement:

¹² Translation from German by the author:

"es hat Menschen gegeben, die wirklich gemeint haben, dass das jetzt so ist [...] Und manche, die dann dreimal nachdenken mussten und es nicht geglaubt haben."

¹³ Shared in personal conversation during my visit to ArchFem in February 2021.

We probably wouldn't have had a chance by recourse to legal action. A lawsuit would have ruined the ArchFem association. It was incredibly stressful to fight that off, but also great to see how much solidarity there is. Ultimately, the TKI network even managed to prevent us from having to pay 600 euros for the lawyer's letter¹⁴ (Schlosser 5).



Figure 4. ArchFem, ausgetrickst und eingenommen, 2006

The fourth poster of the series addressed the restrictive and fatal policies of fortress Europe, portraying an astronaut in between a spaceship and a “New Tyrol” signpost, and the news alert “*Ende der Gewalt – Frauenhaus überflüssig +++ Festung Europa entkommen*” [“End of Violence – Women shelters superfluous +++ Escaped from Fortress Europe”] (figure 4). From 2005 to March 2006, the European network UNITED lists 1,002 documented refugee deaths through Fortress Europe; the majority of bodies (around 840) were unidentified, and only 16 were legible as female (11-13). In 2005, in Austria 25 autonomous women’s shelters provided 3,256 people (1,655 women; 1,601 children) with protection and accommodation (Verein Autonome Österreichische Frauenhäuser 1).

On the other planet, or in times of planetary cooling in the Alps of Tyrol where astronaut suits are needed for survival, women’s shelters are dissolved and, among other things, there is no need any more to organize independent residence permits for womxn spouses or unrestricted access to the labor market for womxn migrant workers.

¹⁴ Translation from German by the author:

“Vermutlich hätten wir auf dem Rechtsweg keine Chance gehabt. Eine Klage wäre der Ruin des Vereins ArchFem gewesen. Es war unglaublich stressig, das abzuwehren, aber auch toll zu sehen, wie viel Solidarität es gibt. Letztlich ist es dann über das Netzwerk der TKI sogar gelungen, dass wir nicht einmal die 600 Euro für den Anwaltsbrief zahlen mussten.”

For some people, 15 years ago and nowadays, these posters may not go far enough: they preserve the traditions of which they are part of and do not transgress a binary understanding of gender nor show more diverse and non-normative bodies. Others may see them as visionary and argue that they challenge existing gender roles in society and the Roman Catholic Church, the gender gap, gender violence, and gender stereotypes. I claim that they simultaneously preserve, break from, and challenge gender bias and several discriminations precisely because they are a legible part of them.

In doing so, they transform and complicate the role of being read and identified as womxn in Tyrol, their cultural identities, and traditions; and, more generally, achievements and questions of feminist movements, by enunciating the “who we are” of the futures or who we imagine ourselves to be in the futures. Yet this series begs the following questions: Where does the “who we are” of the pasts sever from or blend into the “who we are” of the presents and futures? How do the “who we are” of the pasts haunt the “who we are” in the presents, archives, and futures? When do the “we” of the presents stop being the “we” of the pasts? And when do the “we” of the presents become the “we” of the futures? When do “we” stop being “us” and become something or someone else? In short, where do the boundaries of time, identity, generation, language, and culture lie, and how do they influence what we imagine and organize to make change happen for creating more just futures?

Such queries are difficult if not impossible to answer. Still, clues to their answers may be found in visionary fictions that have been actively created and enacted over time in inter- and transgenerational collaboration, resonating with earlier feminist practices and theories, anticolonial and antiracist work, pushing beyond and refusing boundaries among genres and forms, theories, and practices. These were some of the reasons why 15 years later I wanted to reactivate and augment the series “*ausgetrickst and eingenommen*” to imagine, travel in time, “pretend [again] ... like everything would be different”¹⁵ (Schlosser 4) together with ArchFem, INVASORIX, and SKGAL.

¹⁵ Translation from German by the author:
“So zu tun, als ob ..., als ob alles anders wäre.”

From the Year 2068: Ghosts of Futures

During my time in Innsbruck, while I was installing the exhibition “*Eine Heimsuchung aus der Zukunft, I A Haunting from the Future,*” together with its curator Ivana Marjanovic, I visited the ArchFem space to get to know them, see their poster collection and propose to reactivate their series by taking it out of the archive and augmenting it in the frame of the exhibition and the actions planned for the 2021 *Frauen*kampftag Innsbruck* [Womxn’s Struggle Day Innsbruck]. Ivana and I were warmly received with coffee and cookies while their collection of different posters was spread out in the space. ArchFem generously lent me their series and openly accepted my proposal to make additional posters.

A few days after our meeting, after ArchFem had met with its members, I received an email sharing three subjects from which I could choose, combine or reformulate them: (1) Polyamorous forms of relationships recognized – privileges of marriage abolished, (2) Queerness and Tyrol, (3) Heteronormativity (blown up, overtaken, replaced). A day later I received a second email with another important subject that is pressing for feminist movements around the planet: abortion. In Austria, like in many other countries and states, abortion remains part of the penal code (“AUSTRIA. Federal Law of 23 January 1974”), and in Tyrol, where approximately 170,000 women and girls of reproductive age live, there is only one doctor who is willing to perform abortions (Eberle).

While conversing with ArchFem I also met with INVASORIX and SKGAL to collectively figure out a design for the posters. In both cases, we selected issues that we had already been working on: SKGAL on care work as traces in the *Archiv der Geschichte der ArbeiterInnenbewegung* [Archive for the History of the Workers’ Movement] in Vienna, and INVASORIX on the killing of an average of 10 women, trans-gender women, or gender non-conforming people in Mexico every day. While working with INVASORIX on the poster, we learned that Austria is one of the few European Union countries where regularly more women are killed than men. In 2017, it was the only country where more women were killed (Eurostat)¹⁶.

¹⁶ Inspired by movements against femicides in Latin America, since 2015 the collective Ni una menos - Austria Nicht eine weniger – Österreich [Not One Woman Less - Austria] has organized assemblies, demonstrations, presentations, workshops, and parties against feminicides, patriarchal and colonial violence (Ni Una Menos - Austria!).



Figures 5 and 6. ArchFem, *ausgetrickt und eingenommen*, 2021

For its augmented iteration, the poster series applauds the fact that in 2068 abortion has finally been removed from the penal code, and that after abortion one can rest and refresh for free in the famous mountain huts of Tyrol; “Wir lieben vielen” [“we love many”] polyamory among diverse people is a common practice of relationships (figures 5 and 6); it is the 10th anniversary of care work being globally and cooperatively organized, and trans-femi-genocides (INVASORIX) now belong to the past as “Wir haben ein recht auf die nacht, das leben und die freiheit” [“we have right to the night, life and freedom”] (figures 7 and 8).



Figures 7 and 8. ArchFem, *ausgetrickt und eingenommen*, 2021

After having been installed as part of the 2021 Frauen*kampftag Innsbruck and the Spanish version of “ihr habt uns eine* nach der anderen* genommen und wir haben alle geantwortet” [“you took us one after another and we all responded”], hung at the corner of the 5 de Febrero street in Mexico City, this poster was on display and free to take away for the duration of the exhibition. When users now browse the poster collections of stichwort and ArchFem, they will find the series “ausgetrickst und eingenommen” consisting of eight posters instead of four.

Their ghosts of futures haunt these archives, hopefully inviting more and other inter- and transgenerational imaginings, archival imaginaries, and visionary fictions. They reveal simultaneity as opposed to the linearity of pasts, presents, and futures while emphasizing the process-based relationship between imagining and acting to make change happen.

The act of imagination is crucial to social change, just as much as it is to share this alternative vision with and in a community of ideas. The temporality of that relationship might vary; our shared visions might emerge from the actions we take, or they might co-emerge or be co-created with these actions. The poster series poses other questions, such as: How do we imagine change? What does change mean, and to whom? Who benefits and who loses with change? Which changes do we resist and mourn? Which changes haunt us? Which do we organize, embrace, and celebrate?

In a Parallel Universe: Structures in Place for Organization, Creation, Acts of Change and Reflection in Collaboration

In a parallel universe, the invitation in 2021 to write this article on “Art and Activism” not only offered a writing fee but also was big enough to be shared with my long-time collaborators in INVASRIX and SGKAL. With precarious labor conditions now eliminated, we can all come together and practice an ethical and deep engagement in collaborative creation processes to figure out from where and how to write this article.

Recognizing that it had not been feasible for the majority to go out, organize and make, and then write and make *about* it in the spare time, in the parallel universe, structural spaces are in place for artists, organizers, and even theorists/academics to encourage doing theory, to reflect upon their practices in any form they consider pertinent while being involved in acts of organizing towards social change. It is a structure that allows for the means of research to develop jointly with its content –what by some, in the universe I currently write from, is called artistic research– looking for a form while researching its contents rather than presupposing it. And all of this is done in collaboration.

This space of working together is one of ongoing, never settled, never settling responsibility by constantly reassessing and repositioning the collaborators' various identities, while nurturing their collaborative positions and allowing for transformations, the chance to imagine, confront the unknown, to get closer to what seems distant, foreign and/or in opposition.

Acknowledgments

To Shoghig Halaian for correcting my English.

References

- Aguilar Gil, Yásnaya Elena. “Nosotros sin México: naciones indígenas y autonomía”. *Nexus*, 18 May. 2018. Web.
- . “Una Mesoamérica distópica”. *Gatopardo*, 1 Jan. 2021. Web.
- Brown, Adrienne Maree. “Beyonce’s Visionary Fiction: Formation”. *adriennemareebrown.net*, 7 Feb. 2016. Web.
- Caswell, Michelle. “Inventing new archival imaginaries: Theoretical foundations for identity-based community archives”. *Identity palimpsests: Ethnic archiving in the U.S. and Canada*. Eds. Dominique Daniel, Amalia S. Levi. Sacramento, CA: Litwin Books, 2014: 35-55. Impreso.
- Cifor, Marika, Stacy Wood. “Critical Feminism in the Archives”. *Journal of Critical Library and Information Studies* 1.2 (2017): 1-27. Web.
- Eberle, Max. “Abtreibung in Tirol: Nur ein Arzt traut sich für 170.000 Frauen da zu sein”. *Moment Magazin*, 23 Nov. 2020. Web.
- Eichhorn, Kate. *The Archival Turn in Feminism*. Pennsylvania: Temple University Press, 2013. Impreso.
- Eurostat. *Intentional homicide and sexual offences by legal status and sex of the person involved - number and rate for the relevant sex group*, Eurostat, 16 Dec. 2021. Web.
- Exangel. “What is ‘Visionary Fiction’?: An Interview with Walidah Imarisha”. *EAP: The Magazine*, 13 March. 2016. Web. Federal Law of 23 January 1974. *Bundesgesetzblatt*, no. 60, 1974. Austria. Web.
- Geiger, Brigitte, Margit Hauser. “Archiving feminist grassroots media”. *Interface: a journal for and about social movements*, Nov. 2010: 103-125. Web.
- Hall, Stuart. “Constituting an archive”. *Third Text*, 19 Jun. 2008: 89-92. Web.
- Imarisha Walidah, adrienne marree brown, eds. *Octavia’s Brood: Science fiction stories from social justice movements*. Scotland: AK Press, 2015. Impreso.
- INVASORIX. “The Futures Are Here”. *Notes for a Horizon-tality: Toward the Possibility of Becoming Together as an Assemblage*. Ed. Sara Garzón, 3 Aug. 2020. Web.
- “Jocasta Nu”. *Star Wars Databank*. Web.
- Kaba Mariame, Eve L Ewing. “Everything Worthwhile Is Done with Other People”. *Adi Magazine*, 2001. Web. Verein Interdisziplinäres Archiv für feministische Dokumentation. “Tätigkeitsbericht. ausgetrickst und eingenommen”. *ArchFem*, 2006. Web.

- Kata, Elizabeth. "ArchFem entdecken. Neu aufgearbeitete Bestände zur Neuen Frauenbewegung in Tirol". *STICHWORT Newsletter*, 2014: 9-12. Web.
- "List of 13621 documented refugee deaths through Fortress Europe". *UNITED Documentation*, 13 Apr. 2020, Web.
- Moore, Shaunna, Susan Pell. "Autonomous Archives". *International Journal of Heritage Studies*, 3 Jun. 2010: 255-268. Web.
- «Ni Una Menos - Austria!». Web.
- Ramírez, Catherine. "Afrofuturism/Chicanafuturism: Fictive Kin". *Aztlán: A Journal of Chicano Studies* 33.1 (2008): 185-194. Web.
- Sellie, Alycia, Jesse Goldstein, Molly Fair, Jennifer Hoyer. "Interference Archive: A Free Space for Social Movement Culture". *Archival Science*, 21 Apr. 2015: 453-472. Web.
- Schlosser, Hannes. *Don't take it private, take it politically*. Tirol: Tiroler Kulturinitiativen (TKI) open 06, 2007: 3-7. Web.
- "STICHWORT Archiv & Bibliothek". *STICHWORT*. Web.
- "STICHWORT Newsletter". *STICHWORT*. Web.
- Verein Autonome Österreichische Frauenhäuser. *Statistik der Autonomen österreichischen Frauenhäuser*. Bacherplatz, 2005. Web.



Consideraciones sobre arte y activismo: la singularización del deseo multitudinario

Notes on Art and Activism:
The Singularity of Multitudinous Desire

Alejandro Espinoza Galindo

Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Baja California

aespinoza@uabc.edu.mx

Resumen

El siguiente texto presenta una serie de consideraciones sobre los parámetros históricos y teóricos que definen las relaciones entre arte y activismo, para mostrar el vínculo entre los estatutos del arte y los de la acción política. Con este fin, se retoma el modo de operación de las vanguardias históricas, que puso en marcha un ejercicio de irrupción que buscaba eliminar el afán contemplativo del objeto de arte, para llevarlo al ámbito de la esfera pública. De esta manera, a través de múltiples disciplinas y participaciones socioestéticas, se introdujeron las estrategias que hoy en día emplean las y los artistas activistas para el devenir práctico de su acción política y estética, con las cuales apelan a la transformación de la singularidad individual para transitarla al ámbito colectivo.

Palabras clave: arte, activismo, vanguardias históricas, *vita activa/vita contemplativa*

Abstract

The following text presents a series of considerations regarding the historical and theoretical parameters that define the relationships between art and activism, a practice that links the statutes of art with those of political action that Historic Avant-Garde has identified as a manner of operation, putting forth a disruptive exercise that strived to eliminate the contemplative nature of the art object and leading it to the public sphere; an operation that, through multiple disciplines and socio-aesthetic participations, introduced the strategies that are used nowadays by artists/activists for the practical becoming of their political and aesthetic actions, where they appeal to the transformation of individual singularity towards a collective environment.

Keywords: Art, activism, Historical Avant Garde, *Vita Activa/Vita Contemplativa*

Activismo y arte: el impulso hacia la *vita activa*

Pensar en activismo es pensar en la materialización de la *praxis* vital inherente a las sociedades democráticas; significa convertir una acción fundamentalmente política en acontecimiento. Esto es la manifestación de lo que Hanna Arendt denominó *vita activa*, en la cual el sujeto, por un lado, reconoce el papel de la labor y el trabajo para la constitución del orden social y económico en el que se desenvuelve, pero, por el otro, se escapa de la base contemplativa de la conciencia humana para que, a través de la acción, dé cuenta de sí y reclame el sometimiento de su tiempo en el mundo.

En *La condición humana*, Arendt establece tres actividades fundamentales que representan esa *vita activa*: labor, trabajo y acción, y cada una corresponde a las condiciones básicas que determinan la vida de los seres humanos en la tierra. La labor se distingue por los imperativos biológicos del cuerpo; el trabajo establece las relaciones mundanas con su entorno y la acción alude a la manifestación del individuo inserto en un cuerpo social, donde pervive el ejercicio político del ser humano, o en palabras de Arendt:

La acción: única actividad que se da entre los hombres sin la mediación de cosas o materia, corresponde a la condición humana de la pluralidad, al hecho de que los hombres, no el Hombre, vivan en la Tierra y habiten en el mundo. Mientras que todos los aspectos de la condición humana están de algún modo relacionados con la política, esta pluralidad es específicamente la condición –no sólo la *conditio sine qua non*, sino la *conditio per quam*– de toda vida política (Arendt 21-22).

Por lo tanto, es en la *vita activa* donde el *bios politikos* aristotélico expone sus determinaciones políticas, así como sus posicionamientos de orden ideológico y ético-estéticos, en una dinámica obligadamente colectiva. Por un lado, estas determinaciones refuerzan las condiciones del *statu quo*; por el otro, aspiran al cambio, generando un punto de enlace entre el movimiento y el progreso, entendidos

como el impulso hacia un *nuevo acontecer*, el impulso por estar presentes, o ser los partícipes de un *nacimiento*. Es por eso que de las tres actividades fundamentales –labor, trabajo y acción– es en la *acción* donde se construye la narrativa vital del nacimiento y éste se vincula con la acción política. En palabras de Arendt:

la acción mantiene la más estrecha relación con la condición humana de la natalidad; el nuevo comienzo inherente al nacimiento se deja sentir en el mundo sólo porque el recién llegado posee la capacidad de empezar algo nuevo, es decir, de actuar. En este sentido de iniciativa, un elemento de acción, y por lo tanto de natalidad, es inherente a todas las actividades humanas. Más aún ya que la acción es la actividad política por excelencia, la natalidad, y no la mortalidad, puede ser la categoría central del pensamiento político, diferenciado del metafísico (Arendt 23).

Más adelante, al momento de trazar la evolución histórica occidental del concepto de *vita activa* –que atraviesa el plano aristotélico del *bios politikos* e incorpora las posibles plenitudes humanas que derivan de la *vita contemplativa* según San Agustín– Arendt establece una diferenciación obligada entre los estados de *quietud* que emanan de la contemplación y lo que Aristóteles denominaba *askholia* o inquietud (Arendt 28), ya que es en sus diferencias y contrapesos donde se puede encontrar tanto el ciclo transicional del que devienen los cambios socio-históricos (guerra-paz) como los impulsos humanos que, como consecuencia de la inquietud, prolegómeno de la acción, establecen las bases para que surja la actividad política humana como acontecimiento. En este sentido, el arte no sólo puede ser la representación de un estado crítico en el seno de la sociedad y la cultura, sino que también puede presentar las indicaciones, los llamados y los mandatos sociales que incitan al cambio.

El lugar de este acontecimiento, es decir, el escenario de la acción política, es la esfera pública. Aquí se desdibujan los umbrales entre lo individual y lo colectivo, entre lo privado y lo público, para volverse comunes y aspirar a un tejido de consensos que, paradójicamente, parten del disenso, o bien del “desacuerdo argumentativo” (Rancière 1996), en el cual subyacen los órdenes de comprensión o incomprensión de los mandatos sociales para poder activarse. El activismo es nutrido por la posibilidad de cambiar las condiciones materiales de existencia, de modo que busca las estrategias para interpelar al otro en tanto *socius*; esto es, en tanto le recuerda su membresía en la colectividad y, por lo tanto, al compromiso por asumir una posición. En última instancia, la posición de *hacer*, de activarse para desprenderse de su devenir.

Asimismo, el activismo establece un compromiso con la idea de que la realidad puede ser otra. En otro orden de ideas, comprometerse con la idea implica su materialización: la materialización de otra realidad. Esto convierte al activismo en una noción claramente hermanada como las sociedades democráticas y con el imperativo del sujeto como ente libre y soberano –de su cuerpo como territorio y de la geografía y el tiempo histórico que le tocó vivir.

En nuestra era –no obstante con múltiples derivaciones que se entrelazan, rizomáticamente, como resultado de una interconectividad de los deseos de emancipación y el cuidado de sí a escala global– el activismo opera bajo el signo de la denominada *micropolítica*, entendida, acorde con Joseph Blase, como un “uso del poder formal e informal entre individuos” a partir de una meta compartida, y donde “las acciones políticas resultan de las diferencias percibidas entre los individuos y los grupos, unidas a la motivación por usar el poder para ejercer influencia y/o proteger” (Blase 11). Por su parte, Guattari y Rolnik definen la *micropolítica* como una acción vinculada a “la posibilidad de que los agenciamientos sociales tomen en consideración las producciones de subjetividad en el capitalismo, problemáticas generalmente dejadas de lado en el movimiento militante” (Guattari, Rolnik). Ambas aproximaciones determinan que el activismo contemporáneo es un ejercicio de permanente revisión y resistencia ante los signos de absorción o cooptación de sus discursos en el plano de la cultura y su espectacularización, redefiniendo los parámetros desde los cuales buscará establecer sus dinámicas.

Las relaciones contemporáneas entre arte y activismo se despliegan en el terreno de la resistencia hacia la producción de subjetividades que emanan del capitalismo tardío, por medio de una práctica que nubla y al mismo tiempo expande el quehacer del arte como herramienta de cambio social, y que es interpelado por una serie de interrogantes: cómo desarrollar discursos y acciones de disenso en un mundo que coopta y transforma dichos discursos hasta volverlos consensuales desde la lógica del capital; cómo trabajar críticamente desde los signos del capitalismo sin perder en el proceso su capacidad de disenso; cómo reelaborar la noción del arte y su participación política en la esfera pública a través de innovaciones técnicas y tecnológicas, sin menoscabo de los dispositivos estéticos que la potencien como obras que buscan una emancipación doblemente articulada; cómo conseguir, por tanto, emancipar la conciencia colectiva y emancipar al arte de las prescripciones institucionales. Precisamente a lo largo de este artículo, se postula que ambos modos de emancipación han participado en la historia del arte de los últimos 150 años.

Para atisbar un poco en torno a este planteamiento, habría que observar la evolución histórica de la relación entre arte y activismo, cuyas prerrogativas nacieron de las nociones rupturistas del arte a mediados y finales del siglo XIX. Con la llegada de las vanguardias históricas, se generaron los principales sitios y acontecimientos de debate en torno a esta relación, ya que se integraron ideologías revolucionarias y emancipadoras a sus programas estéticos, y la producción de subjetividades era más un ejercicio de irrupción de una subjetividad instalada por medio de conversiones estéticas, técnicas y formales derivadas del programa modernista en las artes visuales, un ejercicio de emancipación institucional que devino ejercicio utópico, esto es, llevar a la *praxis* vital la presentación de otras posibilidades de existencia y de relación con el mundo y con los otros.

La presencia de los manifiestos y las actividades programáticas que emanaban de los mismos; la búsqueda por unir al arte con la vida y la *praxis* vital como estrategia política instrumental para el disenso por medio del juego y la experimentación colectiva y colaborativa; la herencia de estas pulsiones de las

vanguardias con las revoluciones socioculturales de la posguerra, que expandieron los programas estéticos y políticos de estas vanguardias hacia otros modos de convivencia entre la acción política y el arte; la activación de estos mismos efectos en la producción artística de las décadas de los sesenta y setenta, con sus diversos registros en las esferas metropolitanas del arte en occidente y en Latinoamérica; las tensiones entre un arte de resistencia que no obstante le conciernen los estatutos de las vanguardias (desde la crítica al objeto de arte hasta la crítica a la institución arte), son trayectos que pueden leerse como antecedentes que reverberan en la práctica artístico-activista o *artista* –término acuñado de manera itinerante, tanto por los partícipes de estas prácticas como por las corporalidades crítico-teóricas que han surgido en los últimos 10-15 años. Dichos trayectos también han establecido un marco de caracterizaciones en torno a sus estrategias, al señalar sus cualidades efímeras y prácticas, así como las condiciones de visualidad, riesgo y durabilidad que la sustentan (Expósito; Abarca), ahora operando a partir de temáticas y acciones políticas relativas a la justicia social, el feminismo, la precariedad laboral y económica, y la representatividad social y cívica de las voces subalternas (Spivak).

Por todo lo anterior, el presente texto tratará de responder a las siguientes interrogantes: ¿Qué características asume hoy en día el arte activista y cómo se vincula con el arte activista del pasado? ¿Sigue las mismas prerrogativas, está animado por los mismos impulsos o se trata de otro tipo de emergencia? ¿Ha influido la mundialización de la sociedad en el rasgo expandido de la acción política? ¿En qué sentido?

Para ello, se abordarán distintos momentos históricos que detonaron la relación entre arte y acción política, en otras palabras, la práctica artística como ejercicio de activismo; esto es, de la producción de imaginarios y acontecimientos que detonan los afectos y las subjetividades en la esfera pública a partir de un ejercicio de irrupción. Este ejercicio será presentado como viñetas reflexivas y apuntes personales que, en su desarrollo, tejen asociaciones y distanciamientos entre el activismo de ayer y de hoy. Lo anterior, a partir de figuras, conceptos y teorías que los enmarcan, y desde los signos de tensión entre la *vita contemplativa* y la *vita activa* implicados en la práctica, recepción y/o participación del arte en el tejido social; los programas estético-políticos de las denominadas vanguardias históricas, en particular aquellos que situaban al arte como interruptor del espacio público; la noción de *compromiso*, cuyos alcances y límites los encontramos en el debate entre Theodoro W. Adorno y Georg Lúkaes; la figura del *Caballo de Troya* que la artista-activista Lucy Lippard utiliza para ilustrar la forma en que el arte activista irrumpe en las esferas públicas e institucionales; así como las interacciones entre disenso y consenso, la acción de arte como herramienta didáctica y los entrelazamientos rizomáticos del activismo contemporáneo a escala global, donde las líneas que separan arte y activismo son cada vez más difusas.

La vita activa y el arte en el periodo de las vanguardias históricas

En *La vida del espíritu*, Hannah Arendt establece las bases para comprender los modos en que los seres humanos nos involucramos con y en el mundo. Si bien la actividad humana incluye las dinámicas que dan cuenta de nuestra fisicalidad (el trabajo, la labor, hacer presente al cuerpo y la voz, dar de manifiesto su “estar vivo”), también se encuentran aquellas que dan cuenta de nuestra capacidad meditativa y contemplativa, es decir, esos instantes de la conciencia en los que aprehendemos al mundo a partir de nuestra organización y clasificación conceptual (Arendt 15). Somos parte y efecto del mundo en que vivimos; estamos en el mundo y, en el proceso, hacemos mundo. Filosofar nos abre dos senderos: poner el pensamiento al servicio de un entendimiento más profundo por medio de la clarificación de nuestras ideas meditadas, o ponerlo al servicio de las acciones concretas que devienen movimiento, transformación, o como lo plantearían Marx y Engels, que devienen revolución.

En el seno de la práctica artística se encuentra la escisión entre un arte que interpela a los receptores para incitarlos a la acción o a la contemplación –cuyo propósito es exaltar a los sentidos para interiorizar la sublimación– y un arte que exalta a los cuerpos para invitarlos a la acción colectiva. Durante los primeros estertores del arte en el siglo xx, se puede identificar –en una suerte de historia secreta que se desplegaba de manera transversal a las rupturas engendradas por los *ismos* en el ámbito de las artes plásticas– un programa de actividades y dinámicas anunciadas por las vanguardias históricas, y plasmadas en sus manifiestos. Futurismo, dadaísmo (dadá) y surrealismo proclamaban la reinención del tejido social y estético (en el caso del surrealismo, el tejido psíquico) por medio de prácticas y acciones en el terreno público. Se consideran arte-históricamente como modos de irrupción que identificaban en la acción estética (o antiestética) una suerte de acción política.

En el caso del futurismo, en su manifiesto se puede identificar una concepción de la humanidad como cuerpo activo y sometido a la velocidad de sus acciones, en contraposición con la literatura, por ejemplo, ya que esta “ha glorificado [...] la inmovilidad pensativa [y] nosotros pretendemos exaltar el movimiento agresivo, el insomnio febril, el paso gimnástico, el salto peligroso, el puñetazo y la bofetada” (Marinetti 129).

Con respecto al dadá, esta colectividad multiforme de artistas mayormente europeos concebía a un cuerpo activado por la necesidad de *irritar* al sujeto moderno y anular todas las nociones que culturalmente lo constituyen (lo nuevo, el progreso), apelando a “una manera de vivir en la que cada cual conserva sus propias condiciones respetando, no obstante, salvo en caso de defensa, las otras individualidades” (Tzara 4) y donde

[t]odo hombre debe gritar. Hay una gran tarea destructiva, negativa por hacer. Barrer, asear. La plenitud del individuo se afirma a continuación de un estado de locura, de locura agresiva y completa de un mundo confiado a las manos de los bandidos que se desgarran y destruyen los siglos (Tzara 78).

En el caso del surrealismo, esparcido por todos los continentes en los periodos entreguerras del siglo xx, se encaminó hacia una suerte de reprogramación completa del devenir humano en tanto sujeto de deseos, para lograr con ello una recomposición del orden social en clave utópica, y que desde la activación de los automatismos psíquicos, en palabras de André Breton, pudieran activarse las relaciones entre el sueño y la vigilia, donde “la extrema diferencia de importancia, de seriedad, que existe para el observador común entre los acontecimientos de la vigilia y los del sueño [...]” conllevan a que el hombre, “cuando cesa de dormir, se convierte ante todo en juguete de su memoria” (Breton 28). En contraposición a dicha condición, la apertura de los canales psíquicos manifestados en la plenitud de la vigilia, independientemente de sus operaciones desafiantes de la lógica, podrían contribuir a su liberación. Esto es, la *transposición* de la vida del sueño, donde pululan los impulsos humanos del deseo, hacia las experiencias vitales de la cotidianidad.

El elemento que une a los tres proyectos de vanguardia es el cambio, el cual no puede mantenerse en eterna gestación en la mente del sujeto sino que debe manifestarse, estar vivo e itinerante, en el diario devenir de las personas, que, una vez interpeladas en su singularidad, encuentran en la colectivización la clave para su desenvolvimiento, su intervención en el orden de las cosas. Las tesisuras políticas de dichos proyectos fueron muy distintas, y su situación histórica, aunque ampliamente discutida y analizada en la historia del arte y la cultura, quizá se encuentre un poco velada en nuestros tiempos. Sin embargo, la pulsión de todos estos componentes se puede identificar en el arte activista contemporáneo: la irreverencia, la disrupción, la irritabilidad de los afectos por medio de la acción confrontacional –que emana de colectivos como LasTesis en Chile o Pussy Riot en Rusia– son animadas por estos fantasmas del pasado. Pero no sólo hacen eco de estas gestualidades (la toma de espacios públicos para escenificar un acontecimiento) sino que estas son también impulsadas por el espíritu utópico que nos acompaña desde entonces: la idea, pues, de presentar otras condiciones de posibilidad.

A pesar de que las revisiones históricas del dadá enfatizan su carácter efímero y autodestructivo, también dan cuenta de una serie de estrategias detonadas en distintas partes de Europa en el periodo entreguerras, las cuales ocupaban espacio público para realizar sus acciones multidisciplinarias, mismas que mezclaban poesía, música, teatro y danza desde una operatividad improvisacional que buscaba alterar la conciencia de los espectadores.

Si bien es cierto que los futuristas –a partir de lo que el poeta y líder del movimiento Filippo Tomasso Marinetti concibió como la *serate*– buscaban experiencias sensoriales que confrontaran a los

espectadores hasta ponerlos en el centro de la acción (como participantes, no como agentes pasivos de la experiencia estética), mediante eventos que mezclaban la presencia de una sinfónica con lecturas de poesía y la exhibición de obras pictóricas al tiempo que sus miembros distribuían panfletos que contenían sus diversos manifiestos (Bishop 43), también se reconoce que su agenda estaba más ligada al establecimiento de un nacionalismo industrializado, que posteriormente derivó en un vínculo con el naciente movimiento fascista en Italia. Sin embargo, el uso de tácticas que interpelaban a los públicos (distribución de panfletos, lecturas de poesía en la vía pública, confrontaciones que violentaban la relación entre artistas y públicos) tienen una naturaleza similar a las tácticas que el arte activista ha utilizado desde entonces.

Con un entendimiento agudo de las implicaciones instauradas por estas dos vanguardias, André Breton desarrolla un programa formal de actividades ligadas al movimiento surrealista, que dan cuenta de las posibilidades que él veía para insertar el arte en la vida psíquico-social y política de los individuos. Como continuador de las actividades realizadas por el dadá en años anteriores, se vuelve heredero de su espíritu para transformarlo hasta que se pudiera ajustar a una visión más concreta de las relaciones que el arte puede tener con la vida, esto es, con la *praxis* vital de los sujetos. Breton era un ferviente promulgador de que el ámbito de lo imaginado por el plano contemplativo podía llevarse al plano de las acciones, y de involucrar a los sujetos en una serie de actividades que pudieran despertar en ella o en él la posibilidad de pensarse de manera distinta. Para ello, consideraba necesario que el arte se desprendiera de los convencionalismos teatrales y cabaretescos de los dos movimientos anteriores, para evitar que los públicos se volvieran cómplices del espectáculo y, más bien, se volvieran cómplices de la transformación de la conciencia. Como señala Claire Bishop en su libro *Infiernos Artificiales*:

Breton implicaba que los espectadores deberían hallar una continuidad entre la obra de arte y sus propias vidas: 'llevarlo a las calles', por lo tanto, sería una manera de forjar una conexión más cercana entre el arte y la vida. Como tal, Breton parecía más inclinado a desarrollar áreas más sutiles de investigación social, y refutar el anarquismo caótico que había sido el sello de Dada hasta la fecha. La nueva dirección se inclinaba más hacia formas más refinadas y significativas de experiencia participativa (71).

Con ello, Breton se dedicó a una serie de prácticas que incluían, por ejemplo, la creación de una Oficina de Investigación Surrealista, dedicada a la organización de encuentros, charlas y entrevistas con personas que quisieran vivir la experiencia de registrar sus sueños en un archivo colectivo.

Lo que se puede atisbar con estas pulsiones es la necesidad, localizada en el seno del espíritu de las vanguardias, de engendrar procesos que *formalizaran* el cambio, de involucrar a las y los sujetos en acontecimientos situados en la esfera pública, para convertirse en agentes activos en la experiencia

denominada arte, vinculada directamente con la vida. Este afán también está en el seno del arte activista: una búsqueda por involucrar a los otros en los procesos transformadores que emanan de la cultura, la experiencia del arte como ese ejercicio de emancipación al que se refiere Rancière, cuyo comienzo se suscita cuando “se vuelve a cuestionar la oposición entre mirar y actuar”, esto es, cuando la subjetividad ingresa a un estado de conciencia en donde “el decir, el ver y el hacer pertenecen, ellas mismas, a las estructuras de dominación y sujeción”, donde el espectador descubre que mirar también es una acción, “que confirma o transforma esta distribución de las posiciones” (Rancière, *Espectador* 19).

Con esto no quiere decirse que el arte no puede dar muestras de su compromiso social y político a partir de sus estrategias representacionales, compromiso que visualizan como necesario para que, a través de la contemplación reflexiva, la imagen suscite un trastoque de la conciencia. Hay varios ejemplos de artistas en el siglo xx cuyas obras dan cuenta crítica de su tiempo y cuyas acciones los vinculaban directamente con las luchas sociales, siendo partícipes como ciudadanos y como artistas plásticos, escritores, músicos, dramaturgos.

Bertolt Brecht, Picasso, Frida Kahlo y Simone de Beauvoir, por mencionar algunos, separaban sus acciones políticas y los contenidos políticos de sus obras. Consideraban que era en la obra misma donde podían encontrarse los dispositivos críticos emancipadores de la conciencia social. Estas formas se encuentran en el centro del debate entre Georg Lúkacs y Theodoro W. Adorno cuando se refieren al arte comprometido, mismo que Peter Bürger en su libro *Teoría de la vanguardia* despliega eficientemente; mientras que Lúkacs apostaba por un arte realista que diera cuenta del momento histórico presente, a través de claves formales que provinieran de la tradición para que su legibilidad fuera universal ante las miradas de la sociedad, Adorno apostaba por un arte inorgánico, desvinculado de las claves realistas tradicionales (clásicas, románticas), donde existiera una correspondencia entre el planteamiento crítico y los dispositivos técnico-estéticos empleados, y donde la emancipación surgiría al momento que el sujeto se convierte en agente activo al momento de descifrar sus contenidos (Bürger 152).

A lo largo de toda la historia del arte, se pueden ver ejemplos de obras cuyos temas, conceptos e imaginarios dan cuenta de esta tensión entre la visión de Lúkacs y la de Adorno. No obstante, en ambos casos, el devenir transformador del sujeto se convierte en experiencia singularizada, personal y privada: “soy yo el que entiende la invitación emancipadora de la obra”, parecen decirnos estas posturas, “por lo tanto, el cambio sólo puede ocurrir en mi singular plano de conciencia”. Se trata de una operación que separa al arte de la *praxis* vital colectiva, y que incita tan sólo por medio de la imagen a una acción individualizada de despertar de conciencia.

En este sentido, la obra de arte presenta una potencia crítica pero sólo situada en el territorio de su composición. La práctica artística que deviene activismo, en cambio, invita a identificar a la colectividad en la que pueden desprenderse los deseos de nuestra singularidad. La *obra* está en la acción participativa.

La figura del caballo de Troya y el arte activista

En 1984, la artista y activista Lucy Lippard escribió su famoso ensayo *Caballos de Troya: arte activista y poder*, en el que esboza una serie de elementos que permiten identificar los modos en qué se puede situar al arte activista en relación con el mundo del arte y la organización política, no desde una perspectiva histórica sino operativa. Esto es, define los parámetros de lo que podemos entender como arte activista:

El arte activista no se confina a ningún estilo en particular y probablemente se defina mejor a partir de sus funciones, que también cubren un espectro bastante amplio. En mayor medida, no se limita a los medios tradicionales de arte: normalmente abandona los marcos y los pedestales. Es un arte que se extiende hacia fuera y hacia el interior. En distintos grados ocurre simultáneamente en el *mainstream* así como en contextos legitimados de arte. En la práctica, el arte activista puede incluir procesos de enseñanza, publicaciones, transmisiones televisivas, cine y organización dentro y fuera de la comunidad de arte. Incorpora muchos medios distintos dentro de un mismo proyecto elaborado a largo plazo. Muchos artistas-activistas tratan de ser sintetizadores así como catalizadores; tratan de combinar la acción social, la teoría social y las tradiciones de las bellas artes, en un espíritu de multiplicidad e integración [...] (342).

Si se considera lo expuesto anteriormente en torno a las prácticas realizadas por los movimientos de vanguardia de principios del siglo xx, se puede identificar que las prerrogativas son similares en varios aspectos: la interacción de medios y disciplinas en una misma experiencia; la integración de un programa político diseñado *ex profeso* para la acción colectiva; y, finalmente, la creación de instancias que irrumpen los tejidos instituidos (la esfera pública y el campo del arte) como activadores de la emancipación colectiva.

Lippard utiliza la figura del caballo de Troya –ese armatoste mitológico que sirvió de transporte a los griegos para irrumpir sigilosamente la ciudad de Troya– para ilustrar lo bien que puede trasladarse a las múltiples instancias y escenarios en los que el arte opera a partir de dicha figura. Como ejemplos están 1) la intervención realizada por la Coalición de Trabajadores del Arte (a la que pertenecía la misma Lippard) en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, que consistió en cubrir el campo visual

donde se encontraba la pintura Guernica de Pablo Picasso con fotografías de niños asesinados por los soldados estadounidenses en la guerra de Vietnam. Esa acción puso en evidencia la hipocresía de dicha institución al mostrar en su colección una pieza de arte comprometido que denunciaba la guerra aun cuando entre los miembros de su junta directiva había empresarios que financiaban el enfrentamiento con Vietnam.

Así también, 2) la acción más reciente desarrollada por el Tacoma Action Collective, que en 2015 irrumpió en la sala de exhibición del Museo de Tacoma, el cual había organizado una exhibición itinerante que conmemoraba la trayectoria de una centena de artistas que fallecieron durante la epidemia del sida en la década de los ochenta, pero que, dentro de su selección, sólo cinco de los cien artistas representados eran afrodescendientes. La acción consistió en que sus miembros se recostaron en los pisos de la sala, para representar los nombres de los artistas afrodescendientes que no se encontraban en la selección, lo que trajo consigo el debate permanente sobre representatividad e inclusión en el campo de las artes. Ambos actos irrumpieron con fuerza, como el Caballo de Troya, en la escena contemporánea del arte.

También se puede encontrar un sinnúmero de ejemplos de artistas urbanos que utilizan el espacio público para la distribución de imágenes de carácter disruptivo y a partir de medios diversos como la publicidad, la gráfica, la distribución de carteles y calcomanías o el uso de medios electrónicos que asumen un comportamiento, por decirlo de algún modo, que trastoca los modos habituales de relación visual con el entorno. Desde las frases de Barbara Kruger en las pantallas de centros de ciudades metropolitanas hasta la difusión ubicua del rostro del luchador André the Giant, acompañado del mandato OBEY, y que, a mediados de la década de los noventa, plagaba los muros de distintas ciudades en todo el territorio estadounidense. Sin embargo, podría considerarse que estos últimos ejemplos están más ligados al *agit prop*, y sus presencias no devienen necesariamente una convocatoria al cambio o a la presentación de condiciones de posibilidad, sino al mismo ejercicio reflexivo-crítico que emanaba del arte comprometido a principios y mediados del siglo xx. Además que, en el contexto de su producción y de su llegar-a-ser, tal como lo señala Lippard, el arte activista integra una multiplicidad de quehaceres, en los cuales se combinan los imaginarios y estéticas de la protesta con estrategias de acercamiento y de acción crítico-pedagógica, y donde las confrontaciones pueden ser destinadas al consenso, la mutualidad y la unión, así como al enfrentamiento, la oposición y la resistencia.

Artivismo contemporáneo: la aldea global de senderos bifurcados

En la actualidad, el arte activista forma parte del teatro de emergencias del mundo globalizado. Sus senderos se bifurcan no sólo en torno a las estrategias y las formas sino en las posiciones y contraposiciones que nos tienen en una mesa de debate animada por la singularidad ilusoria de nuestros algoritmos; así también, en sus modos de vincularse y establecer consensos y/o disensos, a partir de las prerrogativas ideológico-políticas de sus organizadores. En el proceso, lo que más se difumina es el arte en sí. La línea que separaba a la *praxis* artística de la acción política es una y la misma, precisamente porque las manifestaciones contemporáneas de la cultura interconectada se han vuelto eminentemente performativas. En dicha performatividad, lo que entra en juego son las entrelazadas y rizomáticas disputas entre la biopolítica, el caos ambiental, la perpetua inestabilidad territorial, las luchas entre cuerpos e ideologías, cuyos dispositivos para la acción están en las calles y en los medios, así como en las geograffías distantes aproximadas por el *livestream* y la producción aparentemente anónima y multitudinaria de memes, frases y comunicados que se mezclan a su vez con el intercambio de ideas, conceptos, teorías y posicionamientos ideológicos. En síntesis, un escenario vaporoso en permanente estado de oposición donde las redes sociales fungen como los árbitros que regulan, administran y distribuyen la angustia.

Cierto es que estas actividades encuentran sus líneas de asociación y de fuga en distintas localidades. Si tuviéramos frente a nosotros un mapa que nos indicara con luces rojas cada sitio en donde está gestándose una manifestación, marcha, congregación colectiva o protesta, podríamos ver, curiosamente, que las distancias entre unas y otras no son muy lejanas; sin embargo, los lazos de unión se dan entre espectros territoriales a veces muy lejanos, no entre acciones que ocurren a unos cuantos kilómetros de separación. Un papel fundamental en este orden de las cosas, en esta reverberación de algunas acciones políticas que hallan eco en otras latitudes, es el de los medios, pero también el de las formas.

El motivo principal por el que la acción realizada por el colectivo LasTesis en el centro de la ciudad de Santiago tuvo la clase de efecto viral que tuvo está ligado a los fundamentos político-estéticos sobre los cuales se sostienen. Conscientes de que esa delgada línea que separa al arte de la *praxis* vital y política se vuelve más invisible, utilizan no obstante elementos popularizantes para la transmisión de afectos en clave de disenso. Sus indumentarias, su coreografía, el título de su acción (*un violador en tu camino*) es una reapropiación del lema de los Carabineros de Chile: “un amigo en tu camino”, el poder de convocatoria comunal que suscitó en su localidad, así como el uso efectivo de los medios comunicativos a su disposición, formaron parte de una experiencia disruptiva que engendró una

sincronización afectiva a escala global (evidentemente, se trata de esa parte del globo que se halla inmersa en las redes sociales).

Cabe señalar que lo anterior no sólo se trata de una acción colectiva efímera, fácil de ser absorbida por la producción permanente de contenidos informáticos consumibles en el día a día, sino que hay una intención programática de *traducción*: en sus recorridos por el pensamiento crítico en las academias universitarias chilenas, las miembros del colectivo han hecho un ejercicio consciente de “llevar la teoría a las calles” (Lachino *et al* 405). De manera que conceptos y teorías que emanan del feminismo y la teoría crítica contemporánea puedan ingresar al terreno del conocimiento de los comunes. Es decir, que todas y todos tengan acceso a un pensamiento que los conduzca al agenciamiento. Esto significa, pues, guardando toda proporción histórica y con un reconocimiento de las problemáticas de nuestro presente, que arte y activismo conservan un vínculo con el pasado, en particular, con el afán de convertir al arte en una *praxis* vital, encaminada a la transformación social, devenida utópica, pero con un reconocimiento más profundo de las corporalidades, singularidades y colectividades que pueden, efectivamente, suscitar un cambio en este mundo.

Referencias

- Abarca, Javier. "Breve introducción al graffiti". *Urbanario*. 1 julio 2017. Web.
- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós, 2009. Impreso.
- Bishop, Claire. *Artificial Hells. Participatory art and the politics of spectatorship*. Londres: Verso Books. 2012. Web.
- Blase, Joseph, Roberts Jo. "The micropolitics of teacher work involvement: Effective principals' impacts on teachers". *The Alberta Journal of Educational Research*, 40.1 (1994): 67-94. Web.
- Breton, André. *Manifiestos del surrealismo*. Argentina: Argonauta, 2001. Impreso.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. España: Península, 2000. Impreso.
- Expósito, Marcelo. "La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos". *Viento Sur*, 135 (2014): 53-62. Web.
- Guattari, Felix, Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografía del deseo*. España: Traficantes de sueños, 2006. Impreso.
- Lachino, Haydée, Lucia Matos, eds. *La danza en tiempos de crisis y (re)xistencia*. Ciudad de México: Difusión cultural UNAM-Dirección de Danza, 2021. Web.
- Lippard, Lucy. "Trojan Horses. Activist Art and Power". *Art after Modernism. Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. Estados Unidos: New Museum of Contemporary Art; David R. Godine Publisher Inc, 1984. Web.
- Marinetti, Filippo T. *Manifiestos y textos futuristas*. España: Ediciones del Cotal, 1978. Impreso.
- Motherwell, Robert (editor). "Manifiesto Dada, 1918", en *The Dada Painters and Poets. An Anthology*. Inglaterra. ed. The Belknap Press of Harvard University Press. Tercera edición, 1981. Impreso.
- Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Argentina: Nueva Visión, 1996. Impreso.
- . *El espectador emancipado*. Argentina: Manantial, 2010. Impreso.



Memorias que importan: arte participativo y contranarrativas de la pandemia

Memories that matter: participatory art and counter-narratives of the pandemic

Susana Gutiérrez-Portillo

Instituto de Investigaciones Culturales/
Museo de la Universidad Autónoma de Baja California

susanagtz@uabc.edu.mx

Resumen

En este trabajo se reflexiona sobre la potencia de la intervención cultural participativa para movilizar la memoria y las subjetividades en la producción de contranarrativas sobre el encierro, el confinamiento y la crisis en el contexto de la pandemia por Covid-19. A partir del análisis narrativo, se caracterizan las narrativas maestras difundidas a través de los medios digitales sobre la pandemia y, en contraparte, se analiza la propuesta Diarias Global de la artista mexicana Lorena Wolffer como un proyecto de recuperación de memorias invisibilizadas y acalladas durante la crisis sanitaria. Como hallazgos, se plantea que el arte en esta propuesta participativa es capaz de cuestionar, resignificar y revertir las narrativas de caos, inseguridad, enfermedad y muerte masivamente difundidas durante el periodo de confinamiento.

Palabras clave: arte participativo, activismo feminista, narrativas, contranarrativas, pandemia

Cómo citar este artículo (mla): Gutiérrez-Portillo, Susana “Memorias que importan: arte participativo y contranarrativas de la pandemia”. Estudios del Discurso 8.1(2022): 48-69

Abstract

This work reflects on the power of culture-specific intervention to mobilize memory and subjectivities in the production of counter-narratives about confinement and crisis in the context of the Covid-19 pandemic. Through narrative analysis, we characterize the master narratives disseminated through digital media about the pandemic and analyze Mexican artist Lorena Wolffer's *Diarias Global*, an art project that recovers memories that were veiled and silenced during the health crisis. As a result, it is proposed that art in this participatory art project is capable of questioning, resignifying and reversing the narratives of chaos, insecurity, disease, and death massively disseminated during the period of confinement.

Keywords: participatory art, feminist activism, narratives, counternarratives, pandemic

Introducción

Desde finales de 2019 las noticias mundiales sobre un virus desconocido invadieron los espacios informativos de los medios digitales. El augurio de una posible pandemia escalaba los niveles de un rumor que circulaba en internet hacia las apabullantes evidencias que encabezaban las notas y los distintos reportes que organismos internacionales y autoridades sanitarias mundiales lanzaban para prevenir a las naciones del escenario de crisis que se avecinaba.

A finales de diciembre de 2019, la Organización Mundial de la Salud (OMS) había informado de casos de neumonía en China, específicamente detectados en la ciudad de Wuhan. Para el 20 de enero del 2020, se habían confirmado en China, Tailandia, Japón y Corea 282 casos de la enfermedad Covid-19, causada por el nuevo virus SARS-CoV-2 (OMS, *Situation report - 1*). El resto de las naciones eran informadas de la situación y se esperaba que proporcionaran apoyo a los países afectados. El 11 de marzo de 2020, la OMS declaró que, por el comportamiento contagioso de este virus, que embargaba ya a muchos países del mundo, podía considerarse una pandemia (OMS, *Alocución*).

A partir del anuncio de la OMS se exhortó a todos los países del mundo a activar mecanismos frente a lo que representaba una emergencia sanitaria. Se trataba de un problema de salud pública que afectaría la realidad de las naciones y transformaría la vida cotidiana de las personas. En este artículo, se pretende reflexionar, primero, en torno a las narrativas maestras construidas sobre la pandemia y el papel que han jugado en regular la vida cotidiana de las personas; en segundo lugar, analizar cómo a través del arte, en un proyecto de intervención cultural participativa, se pueden movilizar las experiencias, las memorias y las subjetividades para visibilizar contranarrativas que las personas, particularmente las mujeres, producen en el contexto pandémico por Covid-19.

En este artículo se consideran *las narrativas* como espacio de producción de la memoria y ésta, a su vez, como una “zona de enunciación política”, donde el arte tiene el potencial de agregar “volumen expresivo y realce significativo a la simbólica fisurada del recuerdo histórico” (Richard, *La crítica de la memoria* 191); y al mismo tiempo, a través del arte, en este caso participativo, es posible reconstruir el pasado fuera de las lógicas de las memorias oficiales. En ese sentido se considera que la memoria, como sus narrativas, tiene una dimensión performativa que le permite modificar los marcos del recuerdo que en ocasiones parecen estáticos (Faure).

Siguiendo la postura de Nelly Richard frente a la construcción de las narrativas a través del arte, se entiende que lo fragmentario y lo inconcluso, la desarmonía y el conflicto en la construcción no lineal del pasado inmediato, es una cuestión ética y estética (Richard, *La crítica de la memoria*). Las contranarrativas coinciden con el quehacer del arte de “explorar las fallas de sentido, las opacidades de la representación”, aspectos que suprimen las narrativas oficiales para evitar perturbar el pasado (Richard, *La crítica de la memoria*). Al posicionar el interés en las contranarrativas producidas por las mujeres, la postura de este artículo también se inscribe en un marco epistemológico y metodológico feminista. En ese sentido preocupan “las figuraciones imaginarias y simbólicas [...] los modelajes expresivos de aquellos nuevos montajes de la percepción y la conciencia que despiertan la imaginación de los signos al no hacer coincidir gestos y enunciados con una matriz de significación única” (Richard, *La crítica feminista* 84). Desde esta perspectiva, en este artículo se indaga en la pluralidad de narrativas que producen las mujeres, desde una conciencia feminista que busca “rebatir la metafísica de la identidad originaria –fija y permanente– que ata deterministamente el signo ‘mujer’ a la trampa naturalista de las esencias y de las sustancias” (Richard, *Feminismo* 734).

Narrativas maestras y contranarrativas

Las contranarrativas pueden ser entendidas como una categoría en tensión con las narrativas maestras sobre la pandemia, que dominan el discurso sobre el tema, pero que mantienen entre sí una relación fluida (Bamberg y Andrews). Las narrativas maestras tienen una función normativa de la experiencia y su propósito es ser un modelo del que derive el resto de las historias; proveen los sentidos que permiten comprender las historias de otros y las propias (Andrews). Asimismo, tienen un efecto subjetivante al interiorizarse de maneras conscientes e inconscientes que hacen posible su reproducción; mientras que las contranarrativas, por su parte, emergen de las historias que narran las personas y evidencian cómo éstas se posicionan frente a los discursos dominantes que constituyen el contexto de sus vidas.

Las narrativas son un recurso para los grupos cuyas voces han sido silenciadas o devaluadas, y las contranarrativas en particular se articulan de manera individual, pero mantienen significados comunes a estos grupos.¹ Las narrativas maestras se manifiestan a través de los hablantes y se subvierten mediante nuevas interpretaciones que los posibilitan a escapar de los significados deterministas de victimización a los que apuntan las narrativas maestras (Andrews).

Las contranarrativas cuestionan los modelos universales y hacen un llamado a los cambios y a nuevas formas en que las historias pueden contarse. El contraste entre narrativas maestras y contranarrativas también evidencia tipos de exclusión discursiva y formas de resistencia al modo en que se construye la normalidad. El punto de partida de este artículo es la propuesta de narrativas maestras sobre un estado de guerra desarrollada por Callahan y colaboradores, para describir aquellos discursos dominantes difundidos sobre la pandemia por Covid-19 a través de los informes de los organismos internacionales como la OMS, de los discursos del Gobierno mexicano transmitidos a través de los medios oficiales y a través de las páginas de noticias de medios digitales. Posteriormente se retoma de Bamberg, varias aproximaciones a la noción de contranarrativas para mostrar cómo el proyecto Diarias Global de la artista mexicana Lorena Wolffer es capaz de revelar otras historias en el contexto de pandemia que demuestran la potencia del arte participativo para cuestionar, retar, resignificar y resistir los significados dominantes de las narrativas maestras. Lo anterior, considerando que recuperar las contranarrativas de este momento histórico es crucial contra la borradura de la memoria que procuran las tecnologías del olvido a través de la globalización mediática de la crisis sanitaria (Richard, *La crítica*).

Desde un enfoque interpretativo e interdisciplinario, basado en el análisis de narrativas que apremia el estudio de lo cotidiano, lo subjetivo y la forma en que las personas dan sentido a sus vidas a través de sus relatos, para este artículo se revisaron las publicaciones disponibles en la plataforma del proyecto Diarias Global. Al momento de la pesquisa, había más de 500 Diarias publicadas desde noviembre 2020 hasta septiembre de 2021. Aunque las Diarias se planteaban como un proyecto global, la mayor parte de los registros correspondían al contexto nacional mexicano, y la selección que se realizó fue exclusivamente de Diarias realizadas desde México y algunas regiones de Latinoamérica. Entre el total, se eligió un *corpus* de 100 considerando aquellas que ampliaban, complejizaban y subvertían las narrativas maestras derivadas de los discursos oficiales.

¹ Como afirma Riessman, no existe una definición simple y clara de lo que son las narrativas, pero esencialmente consisten en narraciones cotidianas donde quien narra conecta los eventos en secuencias que, a su consideración, se organizan para dar sentido a la historia que quiere contar.

El *corpus* seleccionado se transcribió y organizó en matrices y, a través del análisis temático, se identificaron cuáles eran los temas que abordaban las Diarias, cuáles eran los puntos de convergencia y divergencia entre sus narrativas y qué sentidos enunciaban, así como su potencial para devenir contranarrativas, esto es, cuestionar, reinterpretar, subvertir y, en general, desbordar las narrativas maestras en los documentos y discursos oficiales. Posteriormente, entre las unidades analizadas se seleccionaron algunas que permitieran ilustrar la construcción de contranarrativas ante las narrativas maestras sobre la pandemia.

El periodo de análisis comprendió desde la primera publicación de las Diarias, que tiene como registro el 14 de noviembre de 2020, hasta septiembre de 2021². Es de resaltar que a inicio de los registros ya estaba entrada la fase 3 de la pandemia, por ende, se puede inferir que precisamente el llamado civil a quedarse en casa es lo que detona la emergencia de Diarias Global. Las publicaciones que constituyen las Diarias, al explorar en muchos casos los recuerdos de la memoria, no coinciden necesariamente con la cronología de la pandemia. Sin embargo, la condición de encierro es una constante que está presente en los relatos que comparten las mujeres; por lo tanto, se considera que en el marco de lo sucedido en la cronología de la pandemia, ese momento, que tuvo su inicio, para el caso mexicano el 20 de marzo de 2020, es un parteaguas importante en la conformación de las contranarrativas.

La pandemia: narrativas maestras sobre un estado de guerra

La crisis sanitaria desatada por la pandemia se convirtió en un incidente mundial que ha trastocado la economía, la política y la vida a niveles macro y microsociales. Las medidas de confinamiento y las restricciones para controlar el virus han producido un deterioro acelerado de ciertas economías y catapultado el crecimiento de otras. En el esquema de los cambios, incrementó la desigualdad social, el desempleo, el golpe a los comercios y las empresas locales, y aumentó la violencia a razón del obligado confinamiento en los hogares, entre otras. Las caras de esta tragedia mundial se proyectan una tras otra a través de los medios digitales, cuya importancia en construir sentidos sobre la realidad actual es capital. Es tangible el protagonismo de los medios digitales en difundir noticias respecto a un fenómeno como la pandemia, sobre todo dadas las condiciones de confinamiento y distanciamiento social impuestos mundialmente a razón de la crisis. En virtud de lo anterior, resulta interesante

² El proyecto continúa abierto a contribuciones todavía en 2022.

identificar y caracterizar las narrativas sobre la pandemia que asemejan el estado de crisis sanitaria mundial con un estado de guerra, las cuales son denominadas narrativas maestras de la pandemia en este artículo.

Tanto la guerra como la pandemia son hechos históricos y fenómenos culturales que inciden en los contextos sociales y juegan un papel clave en la constitución de la vida social. Las narrativas maestras en tiempos de crisis son esenciales para preparar a las audiencias para afrontar el escenario de cambios que se avecinan. Callahan y colaboradores han indagado en las narrativas construidas alrededor de un estado de guerra³ y afirman que se producen a través de los discursos oficiales, en un esfuerzo por definir a los enemigos de la nación y las amenazas que representan; la creación de imágenes estereotipadas de sociedades enemigas y la forma en que retan el estilo de vida de los ciudadanos. Por otro lado, estas narrativas se refieren constantemente a las memorias de guerras pasadas. Mediante estos sentidos, las narrativas de guerra proveen de expectativas sobre una serie de roles y obligaciones a asumir mientras se está en crisis (Callahan et al.).

Producir sentido requiere también de historias plausibles para contar lo que está sucediendo, por lo que las narrativas sobre un suceso son una construcción; una interpretación que se concentra en algunos eventos específicos entre el flujo de toda la experiencia; por lo tanto, las narrativas son “un instrumento retórico de poder o una herramienta metodológica que trata las acciones como textos [así como] los medios internalizados [y] los mecanismos de creación de sentido a través de los cuales el pensamiento y la acción humanos toman forma” (Callahan et al. 557-8).

Durante la pandemia por Covid-19 se hicieron presentes narrativas que coinciden con las que se difunden durante un estado de guerra: 1) la narrativa de estado de guarnición o defensa, donde existe una amenaza constante de guerra y la sociedad debe organizarse y transformarse para hacer frente a las amenazas presentes y futuras que aquejan la seguridad nacional; 2) la narrativa de estado temporal, que refleja la creencia de que las medidas y restricciones que se toman durante un escenario de guerra son necesarias, pero que eventualmente regresarán a su estado normal; 3) la narrativa de cortafuegos de vidrio, que se refiere a la participación del ejército durante el estado de guerra e implica que el mundo civil y militar operan simultáneamente uno a la vista del otro, aquí los civiles deben sentirse seguros de que están protegidos por la presencia del ejército que resguarda y limita la propagación de la guerra; y finalmente, 4) la narrativa del enemigo, que implica un compromiso personal y cultural y se refiere a la presencia de un enemigo que amenaza nuestra seguridad desde el interior de las fronteras y que podría ser el propio vecino y, por lo tanto, es necesaria una vigilancia

³ Los autores se enfocan en el caso estadounidense.

de los unos a los otros y reportar cualquier actividad sospechosa (Callahan et al.). A continuación, se explica cómo se proyectaron estas narrativas para el caso de la pandemia por Covid-19.

La defensa contra el Covid: vigilancia y protocolos

La mediatización de la crisis sanitaria expuso desde sus inicios una narrativa maestra de estado de defensa. Desde sus primeros reportes, la OMS enfatizaba la activación de un sistema de gestión de incidentes que implicaba, por un lado, definir los casos de vigilancia de la infección y, por el otro, desarrollar guías para generar diagnósticos, para la atención clínica, para comunicar el riesgo, para establecer normas de participación comunitaria (OMS, *Situation report -1*); es decir, comenzaba a prever un estado de defensa cada vez más concreto, masivo y restrictivo en relación con los procedimientos para tratar la enfermedad (identificar, manejar a los pacientes confirmados y limitar la transmisión del virus).

La defensa enfatizaba la adopción de tres frentes para mejorar la capacidad del diagnóstico: la formación de una red de laboratorios especializados en la detección del virus; la colaboración entre los laboratorios internacionales con los nacionales en la solución de problemas; el fortalecimiento de la capacidad de las naciones para detectar el padecimiento; y una serie de protocolos preparativos que aseguraran la disponibilidad de pruebas (OMS, *Situation Report -10*).

Como parte de esta narrativa, la sociedad debe involucrarse en la lucha que se afronta, por lo que los protocolos se produjeron y se difundieron en escalas que van desde los organismos internacionales, las naciones, las instituciones nacionales, regionales y locales, hasta llegar a la población. Es decir, de organizarse para garantizar la seguridad nacional se trasladó a una vigilancia que afianzara la seguridad personal. Una vez que se identificaron las formas de transmisión de persona a persona del virus, se estableció el protocolo básico para reducir el riesgo: evitar el contacto cercano con personas que presentaban infecciones respiratorias, el lavado frecuente de manos y evitar el contacto sin protección con algunos animales (OMS, *Situation Report - 10*). Se trata entonces, de una respuesta a la crisis que propició prácticas de punición, vigilancia y control como justificación del cuidado de sí y de las y los otros (Osuna).

El estado temporal de la pandemia: la curva del Covid-19

Derivado de los llamados internacionales a estudiar el comportamiento de la enfermedad se ha generado un inmenso *corpus* de datos científicos que explican su origen, sus efectos, sus formas de contagio y su comportamiento en general. La información estadística derivada de los estudios ha permitido informar a la población los patrones que sigue la enfermedad y en consecuencia la forma en que se espera que la pandemia se comporte.

La curva epidémica de contagios y de muertes, entre otras, es una representación de dicho comportamiento y fundamenta en buena medida una narrativa de la temporalidad de estado de crisis. Brinda una proyección de los puntos de inicio de la pandemia en las diferentes regiones del mundo, sus puntos más altos que se traducen en mayor número de contagios y muertes, pero que al mismo tiempo anuncian el declive de la curva, que representa gráficamente cuándo se acercará el fin de los contagios. Estas estimaciones guían la toma de decisiones de la política pública, indican cuáles son los recursos que se requieren para combatir la enfermedad en sus puntos más álgidos, qué medidas de restricción se tomarán, así como cuánto tiempo durarán y qué acciones se deben tomar para apalear las consecuencias generadas por las pérdidas humanas y materiales, los cierres temporales de los espacios, instituciones, comercios, fronteras, entre otros.

La socialización masiva de estas estimaciones ha sido necesaria para que la población mundial asimile las medidas impuestas sobre sus vidas. En las narrativas de guerra propuestas por Callahan y colaboradores, las medidas justificadas por un estado de crisis se establecen de manera temporal; sin embargo, en el caso de la pandemia por Covid-19, la narrativa de “regreso a la normalidad” no funcionó por la persistencia de la enfermedad y las condiciones en que ésta se enfrentó en una diversidad de contextos económicos, sociales y culturales. En su lugar, la segunda y tercera olas de contagio remplazaron el regreso a la normalidad por la asimilación de una “nueva normalidad”, de manera que, aunque el estado de crisis es temporal, su final no asegura el cambio en algunas de las condiciones impuestas como el confinamiento en casa, el distanciamiento social, el cierre de fronteras, espacios institucionales y comercios, entre otros.

El Covid-19 como enemigo de guerra y los ejércitos de la pandemia

“Estamos en guerra. No es una guerra entre buenos y malos, es una guerra contra un virus, un enemigo nuevo, invisible, y que se multiplica cada semana” (Ubide). La narrativa del enemigo se ha difundi-

do de diferentes formas y en las distintas fases de la pandemia a través de los medios de noticias digitales, pero también en los discursos oficiales y de analistas en diferentes niveles: “el rival contra el que lucha toda la sociedad mide menos de 0,002 mm de diámetro, hay quien ni siquiera lo considera un ser vivo según los estándares marcados por la biología” (Flores). Para enfrentar a este enemigo, los *guerreros de primera línea* han sido el personal médico de las instituciones de salud cuya exposición al virus los ha puesto en calidad de héroes y heroínas. En otro frente se encuentra el ejército, preparado y dispuesto a tomar acciones en caso de que la fase de contagios vaya en aumento, así lo anunció en México el presidente Andrés Manuel López Obrador: “si se requiere, ya se está preparando un plan DN III con ese propósito. Vamos a contar con el apoyo del Ejército y la Marina con todo su personal médico, con sus instalaciones” (BBC, *México registra*).

Además del personal médico y el ejército, la ciudadanía se presenta en los discursos de los organismos internacionales y en los medios noticiosos como agentes responsables del cuidado, y como vigilantes de sí mismos y de los otros en la prevención de los contagios: “la clave es aplanar la curva de contagios para evitar el colapso del sistema sanitario, y esto requiere distanciamiento social y que todos nos comportemos como si ya hubiéramos contraído el virus y no se lo quisiéramos contagiar a nadie” (Ubide).

Ante la declarativa de pandemia y las medidas que involucraban el distanciamiento social, la cuarentena en el caso de las personas expuestas al virus y el aislamiento de los enfermos confirmados, los protocolos sanitarios se trasladaron de las instituciones y los espacios públicos a los hogares de las personas. Las indicaciones se presentaron de formas concretas y se difundieron masivamente en múltiples formatos y por diversos medios: cómo acudir a espacios públicos, cómo habitar los espacios privados, cómo convivir con otros evitando el riesgo de contagios, cómo organizar los cuidados de las poblaciones consideradas vulnerables,⁴ cómo vestir, cómo toser, qué partes del cuerpo había que proteger y con qué instrumentos específicos. La batalla contra el Covid envolvió a toda la ciudadanía en una protocolización de la vida.

⁴ Durante la pandemia se ha considerado como personas vulnerables a los niños, adultos mayores de 60 años, mujeres embarazadas y personas que padecen comorbilidades como obesidad, hipertensión y diabetes u otras.

Narrativas de inseguridad y muerte

La viralidad de los datos estadísticos sobre los efectos y proporciones de la pandemia se puede leer como una narrativa maestra de inseguridad y de muerte. El conteo de los muertos, los enfermos, así como la expectativa de acenso en estos números ha saturado los discursos públicos y atravesado las conciencias de las personas: “en estos momentos hay más de 118,000 casos en 114 países, y 4,291 personas han perdido la vida [...] En los días y semanas por venir esperamos que el número de casos, el número de víctimas mortales y el número de países afectados aumenten aún más” (OMS, *Alocución*).

La alarma mundial por los niveles de propagación de la enfermedad, la emergencia de mutaciones y la clasificación de nuevas cepas propiciaron la adopción de medidas urgentes y agresivas (OMS, *Alocución*). Las advertencias responsabilizan por un lado a las naciones por su capacidad para detectar, tratar y aislar la enfermedad, así como para realizar pruebas y controlar el aumento de los contagios; por otro lado, a la población y su responsabilidad ciudadana, que posicionaron las políticas de confinamiento de las personas con trabajos *no esenciales* como uno de los mecanismos centrales para la prevención.⁵ Otro medio que implicaba responsabilidad ciudadana fue el uso del cubrebocas como protección fundamental ante las posibilidades de transmisión del virus. Lo anterior, sin discriminar contextos económicos, sociales y culturales y sin tomar en cuenta las múltiples características e intersecciones que conforman a las poblaciones de las diferentes regiones y localidades.

Desde las narrativas maestras, la inseguridad y la muerte han sido la consecuencia de no cumplir a cabalidad con los mandatos sanitarios. En cada país, la noticia del primer contagio y de los primeros fallecimientos enfatizan la culpa individual:

la Secretaria de Salud de México anunció este miércoles la primera muerte en el país de un paciente infectado del coronavirus. Se trata de un hombre de 41 años [...] padecía de diabetes y, de acuerdo a sus familiares, había asistido a un concierto de rock el pasado 3 de marzo en el Palacio de los Deportes de Ciudad de México (BBC, *México registra*).

Las narrativas de inseguridad y de muerte focalizaban también la culpa en las comorbilidades de la población: “López-Gatell confirmó que la víctima tenía condiciones que agravaron el Covid-19 [...] las personas que tienen enfermedades crónicas, en este caso obesidad y diabetes, tienen un riesgo

⁵ A partir del 23 de marzo de 2020 la Secretaría de Salud de México recomendó suspender las actividades no esenciales de los sectores público, social y privado, y favorecer la sana distancia. Se consideran como no esenciales a las actividades que no afectan la actividad sustantiva de las organizaciones (Gobierno de México).

aumentado de contraer la enfermedad” (BBC, *México registra*). Como atenuante de la inseguridad, el distanciamiento social y el confinamiento se resaltaron en los discursos y se incorporaron a las políticas y a las obligaciones nacionales, institucionales y ciudadanas: “se han cerrado las instituciones de educación superior y algunas escuelas optaron por hacer lo mismo, cancelado espectáculos que congreguen a más de 500 personas y algunas empresas han puesto a sus empleados a trabajar remotamente desde casa” (BBC, *México registra*)⁶.

Las fronteras abiertas también representaron un peligro y las comunidades turistas, migrantes y desplazadas vieron limitada su movilidad: “los gobiernos de México y Estados Unidos anunciaron este viernes el veto de los viajes ‘no esenciales’ en la frontera entre ambos países, una de las más transitadas del mundo, para contrarrestar la propagación del covid-19” (BBC, *México y EE.UU. anuncian*).⁷ La inseguridad también implicó tener temor de contagiarse entre los propios miembros de la comunidad y de las familias. Se recomendó que, si algún familiar presentaba síntomas, se restringieran las visitas y se fomentara el contacto por medio telefónico para evitar riesgo. Las personas enfermas en casa debían aislarse en una habitación separada del resto de los miembros de la familia y ser atendidas por una sola persona evitando cualquier contacto físico y procurando mantener una distancia de un metro y medio entre personas.

La inseguridad como narrativa también implica una dimensión económica y las condiciones de acceso a los tratamientos, a la atención médica y a la vacuna contra el virus. El informe *Perspectivas económicas mundiales* del Banco Mundial, en junio de 2020, anunciaba que este año “sería la peor recesión desde la Segunda Guerra Mundial, y la primera vez desde 1870 en que tantas economías experimentarían una disminución del producto per cápita” y que este hecho desplazaría a millones de personas a la pobreza extrema. La responsabilidad ante este escenario de precariedad también se atribuye a la población en el discurso oficial: “nuestra primera prioridad es abordar la emergencia mundial en materia sanitaria y económica. Más allá de eso, la comunidad mundial debe unirse para lograr una recuperación lo más sólida posible e impedir que más personas caigan en la pobreza y el desempleo” (Banco Mundial).

6 Conforme avanzó el tiempo y la curva se acercaba a sus puntos más elevados, el gobierno iba aumentando las restricciones, en México se prohibieron las reuniones de más de 50 asistentes y para el mes de abril de 2020, se esperaba que buena parte de la población se mantuviera resguardada en sus casas. Se restringió también el acceso a las escuelas, los centros de reunión y de negocios (Camhaji).

7 En marzo de 2020 la Comisión Nacional de Derechos Humanos en México expresó su preocupación e hizo un llamado a la cooperación internacional para salvaguardar la integridad de las personas migrantes que se encontraban alojadas en el Instituto Nacional de Migración, que querían ser repatriadas a sus lugares de procedencia y que se vieron impedidas de hacerlo por las políticas de confinamiento (CNDH).

En el caso del acceso a la salud, las noticias auguraban la saturación de los espacios hospitalarios, el desabasto de los servicios funerarios, la escasez de medicamentos y equipo para atender el Covid y otras afecciones,⁸ así como la prioridad de la atención a los pacientes con Covid frente a otros padecimientos. Del mismo modo, el acceso a las vacunas se vio limitado y puesto en el escenario como un bien exclusivo y al que muchas personas sobre todo en ciertos grupos etarios aún no han tenido acceso: “Hugo López-Gatell dijo que cuando lleguen las vacunas contra Covid-19, este miércoles 23 de diciembre, serán resguardadas por personal militar en un lugar de cuya ubicación se reservó detalles por razones de seguridad” (Ramos).

En resumen, las narrativas de estado de guerra y las narrativas de inseguridad y muerte han dominado la escena discursiva sobre la crisis sanitaria ocasionada por Covid-19 en el contexto internacional, nacional y local. Ante estos sentidos cabe preguntarse ¿qué lugar ocupa la experiencia, la subjetividad y la memoria de las personas, particularmente de las mujeres (en su diversidad como categoría no unitaria)? Las vidas y las historias de las mujeres están ausentes de estas narrativas, aunque esto no quiere decir que sus experiencias no estén atravesadas por estos significados, pero ¿cómo asimilan estas narrativas maestras en la multiplicidad de sus contextos? El proyecto de intervención cultural de Lorena Wolffer denominado Diarias Global permite aproximarse a estas particularidades.

Diarias Global: un proyecto de intervención cultural participativa

A inicios de declarado el cierre de actividades no esenciales y declarado el periodo de confinamiento a razón de la pandemia, la artista y activista cultural mexicana Lorena Wolffer⁹ lanzó una convocatoria en una plataforma digital para que niñas, jóvenes y mujeres sin distinción de latitudes hicieran visibles las realidades experimentadas a partir de la pandemia por Covid-19. Esta plataforma digital se propuso como un proyecto de intervención cultural participativo cuyo propósito fue dar respuesta a las

⁸ La escasez y el desabasto de los respiradores en hospitales llevó al personal médico a decidir qué vidas priorizar frente a otras; la conciencia de esto ha llevado a muchas personas a quedarse en casa aún presentando síntomas de gravedad. El difícil acceso a los respiradores y a las cargas de oxígeno fuera de los hospitales colapsó diferentes regiones de México, mientras disparó los precios de estos equipos de formas extremas e irregulares, sobretodo durante los puntos más altos de la curva de contagios.

⁹ Wolffer nació en la Ciudad de México en 1971; su trabajo busca posicionar la intersección entre el arte, el activismo y los feminismos propiciando un escenario para la voz y representaciones de lxs otrxs (Wolffer). Los temas a que refiere su obra artística se relacionan con “la producción cultural del género, los derechos, la agencia y las voces de las mujeres y las personas no normativas”. Su preocupación creativa es la intervención cultural radical con comunidades diversas, el desarrollo colectivo de conocimientos situados, el desplazamiento de la frontera en la alta y baja cultura y la articulación de prácticas culturales cimentadas en el respeto y la igualdad (Wolffer).

siguientes interrogantes:¹⁰ “¿Cómo podemos ir evidenciando el impacto diferenciado de la pandemia de la Covid-19 en nuestras vidas? ¿Cómo garantizamos nuestros derechos y libertades dentro de este nuevo mundo? ¿Qué formas de acción podemos modelar juntas ahora?” (Wolffer). La dinámica para la participación en la plataforma se indica de la siguiente manera:

Con el #JuntasSeamosVisibles, este llamado global busca que niñas, jóvenes y mujeres compartan de una a cuatro imágenes de las situaciones, los espacios, los retos y las relaciones que han determinado su vida durante la emergencia sanitaria. En esta plataforma, cada participación se registra de forma individual y también se localiza en un mapa y en una línea del tiempo. Las colaboraciones pueden firmarse con nombre, seudónimo o enviarse manera anónima (Wolffer).

La plataforma plantea la pandemia como falla de los Gobiernos e instituciones que ha dejado en evidencia la desigualdad social fundada en los mandatos cisheteronormativos hegemónicos que regulan las sociedades. Ante esta situación que pone en emergencia la vida de niñas, jóvenes¹¹ y mujeres, dada la acentuación de la pobreza, la violencia, la discriminación y las dificultades de acceso al espacio público para las mujeres, el proyecto “pretende ser un ejercicio de enunciación colectiva, un repositorio en constante actualización imaginado desde un nosotras global. El proyecto busca que nos hagamos visibles juntas” (Wolffer).

El llamado a contar las propias historias cotidianas se abrió paso a inicios del confinamiento y se mantiene vigente hasta el día hoy. Durante este periodo, mujeres, niñas y jóvenes (a decir de Wolffer) han tomado la voz en este espacio digital para narrar sus vivencias, compartir sus emociones y proyectar imágenes que reflejan sus memorias. La propuesta de Wolffer muestra una diversidad de realidades sobre las condiciones de vida, lo que se entiende por casa, hogar, refugio que adquiere múltiples significados; las formas de convivencia, las emociones detonadas por los diferentes momentos de la emergencia sanitaria; los deseos de enunciarse desde otra parte; las luchas que han sido silenciadas frente a la preminencia de las narrativas sobre el estado de guerra por encima de cualquier otra.

10 En el arte participativo, la artista se entiende “menos como un[a] productor[a] individual de objetos discretos que como un[a] colaborador[a] y productor[a] de situaciones” mientras la espectadora es reposicionada como coproductora o participante (Bishop 13).

11 El término jóvenes se entiende en el contexto de la obra de Wolffer ya que parte de su posicionamiento feminista implica hacer explícito el femenino al referirse a este sector de la población. Se asume este término para referir al grupo convocado a la participación a través de las Diarias Global.

Contranarrativas: en estado de defensa “no todos mis sueños han sido miedo al contagio”¹² ”

Lo que se muestra a continuación es la forma en que las narrativas expuestas en el proyecto Diarias Global constituye contranarrativas que trastocan los sentidos de las narrativas maestras difundidas en los discursos oficiales sobre la pandemia. Frente a la narrativa maestra de “estado de defensa”, se presenta la contranarrativa de “no todo es miedo al contagio”. Mientras el Estado se organiza y prepara a sus ejércitos (médicos, militares y ciudadanos) para enfrentar la guerra contra el Covid, otras narrativas existen y preexisten al margen de la pandemia.

Las luchas emprendidas por las mujeres en la última década tuvieron un punto álgido poco antes de que se decretara el confinamiento en muchos países del mundo. Las marchas encabezadas por grupos feministas se encontraban a la orden del día, así como la movilización de diversos grupos y causas, motivados por una juventud en busca de respuestas. Las políticas sanitarias que limitaron la movilidad de buena parte de la población mundial no impidieron que se exacerbaban los discursos nacionalistas, xenófobos, sexistas, racistas, clasistas y capacitistas que estaban vigentes antes del confinamiento y que encontraron, en el mismo, espacio para hacer eco (Osuna). Los problemas que preexistían antes del confinamiento no cesaron con el estado de defensa y las narrativas expuestas en las Diarias evidencian que muchas mujeres se mantenían conscientes de que otras luchas seguían pendientes y que había que seguir resistiendo a las desigualdades y a los problemas que aquejan particularmente a las mujeres, como evidencia la siguiente Diaria:

Esta pandemia, en México no ha parado la violencia contra nosotras, al contrario, aumenta cada día porque muchas se encuentran en cuarentena con sus agresores, cientos siguen desapareciendo, muchas más han sido asesinadas y la impunidad sigue siendo el testigo que cierra los ojos. El movimiento feminista no está en cuarentena, seguimos exigiendo justicia por todas las que ya no están, por todas las que seguimos y por todas las que vienen (Wolffer, *Diaria 316*).¹³

12 Esta cita corresponde a la Diaria número 5 del proyecto de Wolffer que es muy reveladora. Aquí se comienzan a incorporar de manera textual algunas de las Diarias publicadas por diversas mujeres, jóvenes y niñas. Cada Diaria está acompañada de una a cuatro imágenes y algunas de ellas tienen un texto donde las participantes comparten sus experiencias. Todas las Diarias están numeradas, por lo que se coloca el número que corresponde a cada una, de manera que, si las y los lectores están interesados en su consulta, puedan localizarlas por dicha numeración en la plataforma del proyecto de Wolffer.

13 En algunas de las Diarias que se revisan a continuación se consideran para el análisis tanto texto como imagen; sin embargo, en algunas otras solamente se considera el texto. Es importante hacer notar aquí que la que se presenta es una interpretación, y que dadas las posibilidades semánticas del proyecto Diarias Global, las narrativas expuestas en estas Diarias pueden tener múltiples interpretaciones, por lo que se invita a las y los lectores de este texto a dejarse afectar directa y personalmente por este proyecto.

En tanto que las narrativas maestras anuncian el estado de defensa, el resguardo, el acopio de víveres, a las mujeres les preocupan otras cosas. Esta narrativa apunta a la cuarentena como el enemigo que mantiene a las mujeres en riesgo; la defensa a la que refiere esta narrativa es contra la impunidad, la violencia hacia las mujeres, y la forma de defensa es la lucha feminista en la unidad y exigencia de justicia. De esta manera lo que enuncia la narrativa maestra de estado de defensa es subvertido en la narrativa personal de esta Diaria. Aquí se observa también que, pese al confinamiento, las mujeres continuaron organizándose. La serie de fotos que acompaña esta Diaria muestra a diversos grupos de mujeres activas en manifestaciones en espacios públicos, protestando, con sus rostros cubiertos; los colores verde y violeta resaltan en sus pañuelos y cubrebocas; la pandemia no paró del todo las mareas.

La crítica feminista ha cuestionado la relativización del término *casa* como *hogar*, así como ha advertido de los peligros que para muchas mujeres representa el encierro doméstico (Osuna). Las Diarias rescatan algunos de los efectos de este confinamiento, las emociones que han enfrentado niñas, jóvenes y mujeres en esos espacios que no todas reconocen como hogares. En una de las Diarias se expresa la falta de correspondencia entre estar confinada en casa y estar segura, así como la falta de correspondencia entre morir durante el confinamiento por Covid y morir sin razón alguna: “en este tiempo de pandemia ha sido muy complicado y difícil, mi familia y yo hemos sufrido pérdidas de familiares muy dolorosas pero la muerte de mi tía nos impactó más porque a ella la mató su pareja sin razón y motivo alguno...” (Wolffer, *Diaria* 278).

Estado temporal: desconcierto, adaptación y asombro ante la nueva normalidad

Las narrativas maestras respecto a la temporalidad de la crisis, la expectativa generada por la curva de contagios y el anuncio permanente de una nueva normalidad excluyen en sus significados la experiencia humana en general, por ejemplo, ¿qué impresiones generó la saturación de datos en las historias de las mujeres? ¿qué significó la nueva normalidad más allá de tener que asumir las restricciones y esperar el final de la crisis? Las implicaciones del confinamiento están ausentes de esta narrativa. De ahí que las Diarias evidencien contranarrativas de desconcierto, adaptación y asombro.

La curva de contagios que en la narrativa maestra representa a aquello a lo que hay que temer durante la crisis, deja de lado otros riesgos latentes que enfrentaron las mujeres durante este periodo: la determinación de qué vidas tienen derecho a resguardarse y cuáles no. En otro orden de ideas,

definir los trabajos como esenciales y no esenciales establece una condición de excepción que, en el decir de Butler, se asegura de que el virus discrimine entre quienes pueden quedarse en casa y quienes no (Butler, *El capitalismo*). Para muchas mujeres la conciencia de este riesgo fue latente, como muestra la siguiente Diaria:

Si no trabajo, no tengo comida, no tengo renta, no tengo para la gasolina. Voy a trabajar con el cubrebocas siempre puesto, no salgo a otro lugar que sea al trabajo. Todas las noches escucho las noticias, mi ciudad se encuentra con más contagios, y todavía tengo que responder amablemente el siguiente día a un hombre con sus tres hijos que, si ya abrieron algún lugar para que se entretengan los niños, tengo que explicarle que no está abierto, y el incrédulo me pregunta el por qué (Wolffer, *Diaria 43*).

La violencia económica y la situación de precariedad son evidencia de que las tramas de la narrativa son diversas. La autora de la Diaria anterior se posiciona en una situación de clase que implica la imposibilidad incluso del confinamiento para el resguardo. El estado temporal que exigía detenerse en la propia rutina no aplicaba para toda la ciudadanía que en su diversidad tampoco encajaba dentro de la solicitud de esta narrativa maestra.

En las Diarias es posible también encontrar narrativas del desconcierto, tomas de conciencia y reflexiones sobre la realidad circundante que no limitan los sentidos del momento ni a la enfermedad ni a la muerte. En la siguiente Diaria, su autora reflexiona en torno a los cambios y en la manera en que la cotidianidad ha sido trastocada por la crisis, y aunque la narrativa maestra anuncia que el estado de crisis es temporal, se avizora que los efectos de la crisis han trastocado su realidad de formas permanentes:

A veces me decía, realmente está sucediendo, estoy en medio de una pandemia. La alteración de la vida, en sus detalles, ha sido fuerte; no se trató del cambio cíclico y necesario del entorno, más bien fue ahí en la médula, donde están las raíces agarradas a la tierra, las costumbres, los rituales, la cotidianidad, movidas, reformuladas (Wolffer, *Diaria 98*).

En medio del desconcierto también las mujeres narran sus historias de asombro. Las vidas seguían su curso y las ciudades también, algunas mujeres voltearon la vista a las y los otros que mantuvieron vivas las actividades con su trabajo, y los espacios que siguieron ahí a pesar del contexto:

Estas fotografías tomadas en tiempo de pandemia son un testimonio de que el amor y las actividades laborales no podían detenerse a pesar de la pandemia global que afectó al 100% del país en menor o mayor medida. El personal de limpieza siguió laborando, sobre todo hay personas cuyos trabajos como el comercio local; mercados, tianguis, puestos de comida en las esquinas e incluso los recolectores de

cartón, latas, pet, etc., más no pudieron detener sus actividades pues la economía de sus familias no lo permitía, tampoco los medios dieron a visibilizar a las personas en condición de calle (Wolffer, *Diaria* 82).

La narrativa de estado temporal implica un entremedio que separa lo normal y el cambio; sin embargo, en la narrativa de esta *Diaria*, la vida de algunas personas y sus rutinas se mantuvo sin cambios. Se visibiliza la actividad de personas que, por la naturaleza de su trabajo, y sus necesidades y condiciones de vida, no pudieron resguardarse en casa. Las narrativas del descubrimiento en las *Diarias* se mueven de observar la vida y sus escenas, sus actores y lo que hacen, hasta las sorpresas que uno mismo es capaz de darse. En la siguiente *Diaria* se revela la sorpresa de ser capaz de crear un momento trascendental ante el escenario de crisis:

Se captura el instante del montaje de coreografía para el tradicional festival navideño institucional; festival replanteado acorde a las normas sanitarias de distanciamiento social por la Covid-19. Como docente de Artes y líder de este proyecto de fin de año, tuve que ingeniarme la forma de llevar a cabo un musical navideño desde la aplicación Zoom y otros programas (de edición). ¡Vaya locura! trescientos alumnos a coordinar; entre telas verdes, cuerpos en todos los planos posibles, cientos de aclaraciones para padres de familia, vestuarios y accesorios hechos en casa... La docencia, durante esta época de crisis, me ha hecho repensar y reinventar mi quehacer artístico desde la virtualidad; buscando nuevas formas y posibilidades para la producción de un momento trascendental que va más allá de la simple hora clase. Al final, el Arte es lo único que nos puede salvar de una pandemia (Wolffer, *Diaria* 169).

Ni cortafuegos ni enemigos silenciosos: otros cuidados, otras vulnerabilidades

¿Quién nos protege de la pandemia? El personal médico y de salud planteados como los héroes de este momento histórico en la narrativa maestra eran también personas altamente vulnerables a la enfermedad, dado el contacto directo que tenían con el virus de manera permanente. La incapacidad de los Gobiernos nacionales, estatales y locales de dar respuesta a las necesidades médicas que se han enfrentado a lo largo de la crisis por Covid es una realidad que afectó a millones de personas que no recibieron la atención adecuada o que no tuvieron siquiera cabida en los hospitales e instituciones médicas. Las *Diarias* evidencian contranarrativas de cuidados y otras vulnerabilidades que revelan que no sólo los ejércitos del Covid protegieron a la ciudadanía, muchas mujeres encontraron apoyo en sus redes familiares y de amigos; otras asumieron labores de cuidados porque no tuvieron otras alternativas.

En las *Diarias* se observa cómo los cuidados en las narrativas de las mujeres no se remiten a atender las medidas sanitarias por Covid ni a proteger los cuerpos de la infección y de los contagios. La

pandemia se planteaba en la narrativa maestra como el problema de salud más importante, el inmediato, el que requería atenderse de manera prioritaria; las Diarias evidencian que otros padecimientos que requerían de cuidados fueron solventados por las propias mujeres en el espacio privado. Los cuidados en las narrativas de las mujeres se ubican también en una dimensión socioemocional y afectiva, donde la atención y la escucha son alicientes para mantener la calma y la salud:

La Covid-19 coincidió con el infarto cerebral de mi tía Lupe, de 95 años. Mi trabajo en casa tuvo que entremezclarse con el cuidado en primera línea de ella, quien no volverá a caminar, pero va recuperando movilidad, y de su hermano, mi tío Jorge, de 91 años, cuya salud mental requiere de mucha escucha y atención. La Covid-19 recolocó algunas de mis prioridades, reconfiguró mi dinámica familiar y me hizo volver a sentir que tengo abuelitos. Mi tía y mi tío son mis dos mejores amiguitos de esta pandemia (Wolffer, *Diaria 32*).

Las Diarias, además de exponer otras formas de cuidado, también representan otras vulnerabilidades ignoradas en los discursos oficiales, como es el caso del cuidado psicoemocional y social de los niños que preocupó a algunas mujeres, como narra la siguiente Diaria: “muchos meses encerrados. Los niños sin poder acudir a sus salones de clase y para mí es muy importante ayudarlos a mantener el asombro y la belleza de la vida pese a Covid” (Wolffer, *Diaria 176*).

Aunque el personal médico y de salud ha sido reconocido, y con razón, como los héroes y heroínas de la pandemia, las Diarias nos narran las historias de otras heroínas que reciben el reconocimiento silencioso de sus conocidos, familias y sus seres queridos, tal y como reconoce esta autora a su abuela en la Diaria 488: “subí esta foto porque mi abuela a pesar de estar en contingencia ayuda a mi tío para consiga un trabajo, por eso le pido a dios que la cuide y la quiero mucho, pero sí se cuida mi abuela”; “mi mamá a pesar de que va a trabajar, nos trae dinero, comida y nos ayuda a que no nos enfermemos por el Covid-19 y también me ayuda a hacer la tarea, por eso la considero para la plataforma y la amo con todo mi corazón” (Wolffer, *Diaria 486*).

La vida es más fuerte que la muerte

La potencia del arte participativo se devela en la construcción de múltiples sentidos que las Diarias narran sobre un mismo contexto de crisis. Ante las narrativas de inseguridad y muerte, las mujeres reconfiguran sus contextos, develan cuartos propios en sus escenarios de confinamiento, de trabajos esenciales, de privilegio en algunos casos, de precariedad en otros, de vulnerabilidad y violencias. Las narrativas de las Diarias configuran contranarrativas que subvierten estos sentidos de penumbra en

posibilidades; esto es, constituyen contranarrativas que enuncian la vida, el aprendizaje, el crecimiento, la luz, la persistencia y la fuerza: “A falta de trabajo, aprendí a tejer y vender mis productos para sacar ingresos” (Wolffer, *Diaria* 434), “Durante la pandemia [...] Vi a los niños volverse enormes, en paciencia y dignidad” (Wolffer, *Diaria* 88). Algunas Diarias muestran otro lado de los confinamientos: “en esta pandemia crecieron nuevas partes de mí, me deje crecer el vello corporal y baile por mi casa con pares dispares de calcetas largas [...] En fin, fue un poco de luz que necesitaba dentro de algo tan negro como lo es la pandemia” (Wolffer, *Diaria* 148).

Estas narrativas enuncian los motivos de las mujeres para seguir la lucha; así como su resistencia en un contexto de pandemia, de inseguridad y muerte, donde aún es posible sentirse iluminada. Como enfatiza Butler al respecto de la risa que, en circunstancias de confinamiento, cuando aparentemente no hay caminos para la acción “cuando ninguna aptitud ni ninguna discusión racional puede llevar a una resolución tolerable, el cuerpo escapa, y este rapto de la risa constituye [...] las condiciones de una resistencia viva” (Butler, *Sin miedo* 100). Así, en circunstancias política y humanamente adversas, las resistencias se expresan con regocijo, como se percibe en la siguiente *Diaria*: “¡es Ley! Tras años de lucha de las mujeres y los feminismos, finalmente se sancionó la despenalización del aborto en Argentina [...] cansadas, felices, emocionadas, hermanadas. ¡Arriba las mujeres, que el patriarcado se va a caer! ¡[...] ya no nos detendrán!” (Wolffer, *Diaria* 197).

Las narrativas de las mujeres desbordan las narrativas maestras sobre la pandemia. En las Diarias se evidencia que las preocupaciones de las mujeres ante la crisis pandémica trascienden también la cronología de la pandemia. Las Diarias, además, narran que para muchas mujeres la vida es más fuerte que la muerte y que sus vidas y sus memorias son importantes para el mundo: “la vida es más fuerte que la muerte. Saludos a todas las que hemos dado a luz en pandemia y criamos encerradas. Venceremos. El mundo sigue su curso gracias a nosotras” (Wolffer, *Diaria* 219).

Conclusión

Frente a las narrativas maestras sobre la pandemia como un estado de guerra, sobre inseguridad y muerte, el arte participativo a través de la intervención cultural propuesta por Wolffer potencia y hace visibles narrativas de supervivencia de las mujeres, donde la reconfiguración de los sentidos muestra cómo éstas accionan cambios en sus propios contextos. Las tomas de conciencia y la reflexiones que las niñas, jóvenes y mujeres elaboran en sus narrativas compartidas en las Diarias confirman que el

encierro no ha sido ni callado ni pasivo, y que el arte también es un catalizador de resistencias que encuentran en el compartir colectivo de las historias un sentido político.

Como se mencionó antes, las narrativas de las Diarias coinciden con la fase 3 de la pandemia, sin embargo, la referencia que las mujeres hacen de su propia experiencia, al remitirse a la memoria, no es lineal ni coincide necesariamente con algún momento específico de la cronología de la pandemia. Las narrativas reflexionan en tiempos pasados y presentes, de ida y vuelta, intercalándose entre sí y enunciando aquellos detalles que son importantes para sus autoras. Esto también responde a la naturaleza asíncrona de las Diarias, pues la plataforma estuvo dispuesta de forma libre y sigue abierta hasta el momento. Cabe señalar que la organización que aquí se presentó de las Diarias responde a un análisis más temático que cronológico, ya que se identificaron en la selección aquellas Diarias cuyas unidades de sentido respondieran a las narrativas maestras propuestas, que las cuestionaran, las revirtieran, evidenciaran las ausencias y contradicciones que las narrativas personales de las mujeres reclaman a las narrativas maestras dispuestas por los Gobiernos, las organizaciones internacionales y los medios digitales.

Aunque las narrativas expuestas en las Diarias visibilizan múltiples posicionamientos subjetivos que se constituyen como contranarrativas, y demuestran que aún en el encierro y desde las condiciones de posibilidad de cada niña, jóvena y mujer las memorias narradas movilizan subjetividades, emociones, afectos que llevan la experiencia de las mujeres al campo de disputas por los significados, el proyecto de Wolffer despierta también la pregunta por la ausencias; en un momento en el que internet parece una salvación para la humanidad en medio del distanciamiento y los encierros, ¿qué pasa con las vidas, las historias y las memorias de aquellas personas que ni siquiera ahí pueden dejar su rastro?

Referencias

- Andrews, Molly. "Opening to the original contributions: counter-narratives and the power to oppose". *Considering Counter-Narratives*. Ed. Michael Bamberg, Molly Andrews. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004: 1-6. Impreso.
- Bamberg, Michael, Molly Andrews. "Introduction to the book." *Considering Counter-Narratives*. Ed. Michael Bamberg, Molly Andrews. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004: 9-10. Impreso.
- Banco Mundial. "La Covid-19 (coronavirus) hunde a la economía mundial en la peor recesión desde la Segunda Guerra Mundial". *World Bank*, 8 jun. 2021. Web.
- BBC News Mundo. "México registra el primer muerto por Covid-19". *BBC México*, 19 mar. 2020. Web.
- . "México y EE.UU. anuncian el cierre de la frontera terrestre a viajes 'no esenciales' por el coronavirus". *BBC News Mundo*, 20 mar. 2020. Web.
- Bishop, Claire. *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Guadalajara: Taller de Ediciones Económicas, 2014. Impreso.
- Butler, Judith. "El capitalismo tiene sus límites". *Sopa de Wuhan*. Buenos Aires: Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio, 2020: 59-66. Web.
- . "Performatividad, precariedad y políticas sexuales". *AIBR: Revista de Antropología Iberoamericana* 4.3 (2009): 321-36. Web.
- . *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*. España: Penguin Random House Grupo Editorial, 2020. Impreso.
- Callahan, Kathe, Melvin J. Dubnick, Dorothy Olshfski. "War narratives: framing our understanding of the war on terror". *Public Administration Review* 66.4 (2006): 554-68. Web.
- Camhaji, Elías. "México declara la emergencia sanitaria y la suspensión de actividades hasta el 30 de abril". *El País* 30 mar. 2020. Web.
- Comisión Nacional de los Derechos Humanos. "Reitera CNDH su preocupación por las personas en contexto de migración varadas en territorio mexicano, en estaciones migratorias y estancias provisionales del INM, ante el cierre de fronteras por Covid-19". *CNDH Mexico* 16 abr. 2020. Web.
- Faure, Eyleen. "Memoria, género y cuerpo: apuntes para la composición de nuevas tramas de recuerdo". *Athenea Digital* 18.3 (2018): 1-19. Web.
- Flores, Javier. "El Ejército contra el coronavirus, una lucha sin armas de fuego". *National Geographic España* 10 may. 2020. Web.

- Gobierno de Mexico. *Jornada Nacional de Sana Distancia*. Ciudad de Mexico: Gobierno de México, 2020. Web.
- Organización Mundial de la Salud. *Alocución de apertura del Director General de la oms en la rueda de prensa sobre la Covid-19 celebrada el 11 de marzo de 2020*. oms 11 marz. 2020. Web.
- . “Novel Coronavirus (2019-nCoV) Situation Report - 1”. oms 20 ene. 2020. Web
- . “Novel Coronavirus(2019-NCov) Situation Report - 10”. oms 30 ene. 2020. Web.
- Osuna, Camila. “Intervenciones feministas anti-punitivas sobre cuidado de sí y de lxs otrxs en pandemia”. *Iberoamérica Social: Revista-red de estudios sociales* 4.4 (2021): 21-42. Web.
- Ramos, Rolando. “México iniciará la vacunación contra Covid-19 este 24 de diciembre: López-Gatell”. *El Economista* 22 dic. 2020. Web.
- Richard, Nelly. “Feminismo, experiencia y representación”. *Revista Iberoamericana* 62.176 (1996): 733-44. Web.
- . “La crítica de la memoria”. *Cuadernos de Literatura* 8.15 (2002): 187-93. Web.
- . “La crítica feminista como modelo de crítica cultural”. *Debate Feminista* 40 (2009): 75-85. Web.
- Ubide, Ángel. “Economía de guerra”. *El País* 17 marzo 2020. Web.
- Wolffer, Lorena. “Diarias global”. *Diarias Global*. Web. 11 octubre 2021.





Arte y género en Baja California

Art and gender in Baja California

Martha Patricia Medellín Martínez

patricia.medellin@uabc.edu.mx

Resumen

El presente artículo reúne y describe las prácticas artísticas feministas del Archivo Arte y Género de Baja California, recuperadas a través de una metodología autoetnográfica, así como los antecedentes regionales y locales más sobresalientes desde el año 2010 a la fecha, que motivaron e impactaron al proyecto, y las colaboraciones con institutos culturales locales y nacionales, con agentes creativos, docentes y activistas. Lo anterior con el objetivo de aportar a la memoria artística bajacaliforniana una reflexión sobre los cruces con los estudios de género desde los esfuerzos individuales de un grupo emergente.

Palabras clave: perspectiva de género en el arte, archivos artísticos, gestión cultural, arte feminista

Abstract

This article brings together feminist artistic practices, recovered through an autoethnographic methodology from Baja California's Art and Gender Archive; as well as the most remarkable regional and local records from the year 2010 to date, which motivated and impacted the project, and the collaborations with local and national cultural institutes, creative agents, teachers and activists. The purpose of the foregoing aims to reflect on gender studies' interchanges based on individual efforts of an emerging group, and also to contribute to Baja California's artistic memory.

Keywords: gender in art, artistic archives, cultural management, feminist art

Cómo citar este artículo (mla): Medellín, Martha
"Arte y género en Baja California". Estudios del Dis-
curso 8.1(2022): 70-88

Introducción

Antes de profundizar sobre el Archivo Arte y Género de Baja California, es menester revisar los antecedentes autogestivos e institucionales de la creación artística con perspectiva de género en Baja California, con especial atención a las aportaciones hechas por la universidad regional más importante del estado que es la Universidad Autónoma de Baja California (UABC). De tal manera que sea posible entender su presencia en la aportación a la cultura, la oferta artística en la localidad y sus necesidades de actualización en lo respectivo al género. Por otro lado, también es importante revisar un poco sobre la particular condición de Baja California dentro de la frontera norte de México, así como la presencia de la perspectiva de género dentro y fuera de las instituciones.

Los indicadores sociodemográficos comunes como la esperanza de vida, la educación y la participación laboral, muestran ciertos avances en las mujeres norteñas. Sin embargo, cuando se analizan los indicadores que se refieren a la situación de las mujeres en sus hogares y el tipo de relaciones con los hombres, es posible entender los bajos niveles que tienen estas entidades en cuanto al IEG, a pesar de la importancia económica que pudieran tener las mujeres (López y Quintero 18).

En 2014, Silvia López Estrada y Cirila Quintero Ramírez describieron algunas consideraciones sobre los estudios de género en la región norte de México, con criterios como el Índice de Desarrollo Humano (IDH) y el Índice de Desarrollo Relativo al Género (IDG) que refleja las desigualdades entre hombres y mujeres respecto a la calidad y esperanza de vida, educación y alfabetismo. Las autoras ubican la razón de la falta de equidad en tres factores que ponen en desventaja a las mujeres: la primera es la crisis económica que inició en la década de los noventas, causante de la precariedad laboral; la segunda, el conservadurismo arraigado en la población que impide el reconocimiento de los derechos sexuales, reproductivos y laborales; la tercera refiere a la acentuación de la vulnerabilidad de las mujeres en los estados fronterizos por la creciente ola de violencia e inseguridad.

Asimismo, las autoras ubican que Baja California, en el IDH sobresale en la violencia emocional hacia las mujeres, por sobre otros tipos. En atención a esas inquietudes, en 2008 López Estrada, adscrita al Colegio de la Frontera Norte (COLEF), junto con investigadoras de la Universidad Autónoma de Coahuila conformaron la Red de Estudios de Género del Norte de México (REGNM), para establecer un trabajo académico de investigación y divulgación entre la comunidad académica e institucional a través del Congreso de la Red de Estudios de Género del Norte de México. Cabe señalar que en 2020 celebraron la VIII emisión.

Mientras que el COLEF a través de su red de investigación profundiza en los estudios de género desde el municipio de Tijuana, en Mexicali desde el 2015 está vigente el Laboratorio de Géneros coor-

dinado por el Dr. Raúl Balbuena Bello, cuyo trabajo ha sido muy importante dentro del Instituto de Investigaciones Culturales de la Universidad Autónoma de Baja California, en la generación de los protocolos para atender, sancionar y erradicar el hostigamiento y el acoso sexual, y la discriminación por géneros. También el Laboratorio anualmente realiza las jornadas culturales de lucha contra la homofobia, lesbofobia, transfobia y cualquier forma de violencia contra los géneros no Binarios y las sexualidades no heterosexuales. Estos eventos han incluido exposiciones artísticas en las que ha colaborado la Facultad de Artes; así como otras acciones participativas como el Tendedero Visibilizando las Violencias del 2019, en el marco de la conmemoración del 8 de marzo Día Internacional de la Mujer.

Continuando con el papel de lo artístico en relación con los estudios de género en el norte, en 2010, Graciela Silva recupera tres obras de la producción literaria de mujeres en el norte en su ensayo “La frontera nortea femenina”, para abonar y corregir la ausencia del género en obras que tratan sobre la literatura y la frontera del norte de México. La contribución de Silva apunta a la “necesidad de contextualizar el género como categoría de análisis para evitar así estériles totalizaciones abstractas” (42), así como prevenir la invisibilización causada por la posición de alteridad, que margina a las mujeres en el quehacer artístico y en los compendios regionales literarios y disciplinarios norteaños. Siguiendo con lo anterior, hay otro punto importante a destacar cuando se habla de la región norte del país: su condición fronteriza. Al respecto, Graciela Silva propone que para esta condición específica funciona mejor un modelo que pueda adaptarse a las varias alteridades que se plantean en la frontera, entre las mujeres y con las disciplinas:

[El modelo es]... *biborderlands* e interdisciplinario para afirmar la literatura escrita por mujeres como objeto particular de estudio, pues se considera la reflexión teórica feminista multinivelada como la más importante aportación para una nueva comprensión bilateral de la historia, la cultura y la sociedad fronteriza de ambos lados de la línea (57).

Particularmente en Baja California, las orientaciones de la misión y la visión de los institutos de cultura y educación bajacalifornianas, como el Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) o la Facultad de Artes de la UABC, principalmente se concentran en la profesionalización y en la consolidación de una identidad en las disciplinas artísticas plásticas y visuales. No obstante, ya que se consiguen, diría Silva, su presencia en la investigación se ha limitado a ilustrar fenómenos sociales o antropológicos, e incluso la ciencia ha hecho uso de las técnicas artísticas como una herramienta lúdica y didáctica; sin embargo, las disciplinas artísticas desde sus potencias en la creación, docencia, investigación y gestión difícilmente son tomadas en serio como productoras de conocimiento.

En el caso de los cruces del arte y el género se puede ver que lo artístico es valorado justo por su cualidad ilustrativa. Desde la década de los setentas, las formas artísticas posmodernas se inclinaron a la conciencia social, en la generación de nuevas formas de resistencia y de lucha que no implicaban violencia, sino que estaban fortalecidas en la creatividad y la colectividad. Para ilustrar esto, basta citar el ejemplo de *LasTesis*¹, colectiva de artistas chilenas feministas con su canción-performance “El violador eres tú”, que se replicó mundialmente por mujeres en el año 2019.

El feminismo o los feminismos según Lau Jaiven “son movimientos sociales, éticos y políticos que buscan que las mujeres como grupo tomen conciencia de la opresión, dominación, subordinación y explotación de que son objeto por parte del sistema social, económico y político existente y se rebelen para cambiarlo” (139). Sus movimientos u olas² se centraron en el derecho al voto; la búsqueda por la igualdad de derechos laborales, educativos, de propiedad, sexuales y reproductivos; señalan principalmente que es necesario que desde la comunidad se luche contra el patriarcado y el capitalismo como los agentes responsables de oprimir, subalternizar, marginar y explotar a las personas, particularmente a las mujeres; no obstante, hay posturas que se contradicen y repelen entre sí, por lo cual se habla más de un proceso en el posicionamiento político de las mujeres.

La artista feminista Mónica Mayer, quien es la representante más reconocida nacional e internacionalmente en la actualidad, ha mencionado en sus conferencias y en sus textos que, en su experiencia dentro del feminismo, incluso las críticas de arte como Alaíde Foppa, no consideraban posible producir arte feminista; además, aunque ya hay teoría al respecto en el extranjero, aún no se ha abordado en México (*De la vida y el arte como feminista* 404). También Mayer advierte sobre el riesgo de institucionalizar las exposiciones de mujeres en fechas importantes como el 8 de marzo, sin transformar la visión de los museos y galerías (*Que veinte años no es nada* 289). En el trabajo de la autora se puede reconocer su labor pionera en el arte feminista mexicano, pero también hace evidente que hay trabajo pendiente dentro de estos procesos de concientización de las creadoras y las instituciones.

Las ciencias sociales y antropológicas fueron determinantes en la segunda ola feminista con autoras como Ruth Benedict (1887-1948) o Margaret Mead (1901-1978); no obstante, las conversaciones feministas requieren estar presentes en todas las áreas. Las múltiples propuestas de estas autoras señalan la importancia de la autodefinition de las mujeres desde ellas mismas, desde sus experiencias

1 Se trata de una agrupación de mujeres artistas interdisciplinarias chilenas como Daffne Valdés Vargas, Paula Cometa Stange, Lea Cáceres Díaz y Sibila Sotomayor Van Rysseghem. A través de sus canciones, intervenciones y escritos denuncian la violencia hacia las mujeres y declaran su resistencia frente al patriarcado y el capitalismo.

2 El número de olas varía entre algunas feministas. Amelia Varcárcel señala que algunas feministas españolas y anglosajonas consideran que la primera ola surge con el feminismo ilustrado y no con el sufragismo (ctd en Heras 49). Aparentemente estamos atravesando la cuarta ola actualmente con las consignas a favor del aborto y en contra de la violencia de género.

y memorias, así como la necesidad de deconstruir sus propias disciplinas o realidades, como en el caso de las artes.

El trabajo de Maurice Halbwachs (1877-1945) sobre la memoria colectiva expresa que esta es “la condición de posibilidad de las memorias individuales y la identidad del grupo” (Lavabre 8), pero la posibilidad nos remite a una situación en la que el o los grupos tienen esa disposición. Un ejemplo significativo es la Nakba, una catástrofe significativa en el conflicto entre los pueblos de Palestina e Israel; su historia es un ejemplo de que la imprecisión y la falta de documentación de los testimonios vividos son otra forma de violencia para las víctimas del conflicto por parte del discurso oficial: “sabemos que la historia que se conoce, la historia oficial, es siempre obra del relato colonizador. Ante la apatía del mundo, ha desacreditado el trabajo de alumbramiento de las memorias orales en favor de los archivos escritos del Estado” (H. Saadi y Abu-Lughod 22). Por lo tanto, el esfuerzo realizado por Abdel Jawad y los investigadores de la Universidad de Birzeit, por recuperar memorias orales y trasladarlas a textos, de las aldeas que fueron destruidas en el éxodo (Slymovics 71), es una labor urgente para preservar la identidad y la dignidad de un pueblo.

Asimismo, las creadoras, las artistas mujeres, entre otras personas marginadas y borradas de la historia oficial, no son valoradas, y se recomienda escribir sobre sus procesos creativos, sus declaraciones de artistas o sus experiencias sólo si tuvieron una formación formal en el ámbito de la historia del arte o historia cultural, de no ser así, únicamente se les reconoce como cronistas que divulgan o difunden en las humanidades. Sin embargo, en el feminismo también puede albergar la posibilidad de que las mujeres creativas sean las agentes indicadas para autodefinir mejor su memoria, sus prácticas y discursos, y no necesariamente las instituciones, disciplinas o áreas de conocimiento dominantes en un área o perfil específico.

No es que el arte feminista olvide o invalide el reconocimiento de aquellas áreas que han brindado el conocimiento de sus saberes y han abierto brechas para las mujeres, sino que aboga por asumir de manera consciente, crítica y con convicción que todos los quehaceres disciplinarios son importantes al mismo nivel. De esta manera, se busca entender y cambiar paradigmas inoperantes basados en una supuesta superioridad de un género privilegiado, o de las disciplinas teóricas sobre las prácticas del pensamiento dominante occidental, en sus formas de producción, enseñanza e investigación.

Por otro lado, hay que considerar que existen metodologías que coinciden con los objetivos de articular los esfuerzos realizados, como es el caso de la metodología cualitativa conocida como autoetnografía, quienes se inclinaron por ella consideraron lo siguiente:

[...] se concentraron en formas de producir investigaciones consentido, accesibles y evocativas, arraigadas en la experiencia personal; que sensibilizaran a los lectores frente a cuestiones tales como la identidad política, las experiencias escondidas en el silencio, y que permitieran ahondar en las formas de representación que profundizaran en nuestra capacidad de empatizar con personas distintas a nosotros mismos (Ellis et al. 19).

En Baja California existen producciones de cronistas e investigadores de arte, pero existen esfuerzos con perspectiva de género que han sido poco reconocidos pese a haber tenido un impacto en la región norteña. La ausencia de una red enfocada en los encuentros de los estudios de género desde lo artístico o una formalización institucional de un laboratorio con este objetivo motiva el presente artículo que, con el método autoetnográfico, expondrá importantes sucesos para la comunidad artística bajacaliforniana y los estudios de género, así como para plantear una reflexión sobre un arte feminista emergente.

Entre los antecedentes en la localidad apoyados por instituciones se encuentran el realizado en 2016 por la Dra. Martha Judith Soto Flores, académica y creadora, quien fue beneficiaria del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico del Estado de Baja California (PECDABC) en el área de Investigación sobre el Arte en Baja California, con el proyecto con el proyecto en Artes Visuales “Mujeres Artistas en Baja California”, que resultó en un catálogo digital sobre el trabajo artístico de 34 creadoras sobresalientes del estado.

En el caso de las colectivas autogestivas de la región, en 2017 se celebró el Festival de Mujeres Creadoras en el Jardín del Instituto de Investigaciones Culturales del Museo de la UABC en Mexicali, el cual fue planificado por la organización comunitaria Mujeres Creadoras. En 2018 se realizó el “II Encuentro Constelación Guarache Cósmico 2018” organizado por colectivas de Mexicali, Tijuana y Ciudad de México, como Las Borders, Mundágora Feminismo Autónomo y Caléndulas Canela.

Principalmente de 2018 a 2019 surgió el espacio alternativo llamado “Espacio sin Closet”, el cual abrió sus puertas en Mexicali para abordar temas de disidencias sexuales y de género desde el arte. En su primera apertura participaron Carlos Chigo, Abril Violeta y Fer García; en la segunda, Continuó Chigo y García, y se unieron Elena Anael Sánchez y Ana Victoria Ibarra; la mayoría son aún estudiantes de la Facultad de Artes de la UABC.

En 2020 se llevó a cabo el “Primer Encuentro de Artes, Ciencias & Feminismos” en la ciudad de Ensenada, el cual fue fundado por Karén Marquez Saucedo, coordinadora de Mundágora Feminismo Autónomo. Igualmente en 2020 se realizó la primera exposición titulada “Vestido Naranja Mujeres en el Arte vs. la Violencia”, coordinada por la artista Aida Corral, concejala de Gente Diversa A.C., entre otras.

El Coloquio Arte y Género

Como se menciona en el sitio web de la Facultad de Artes de la UABC, la entonces escuela inició en 1983 con el programa Cursos Culturales; más tarde, en 2003, se crea la Escuela de Artes, y en 2013 se convierte en facultad. Su primer programa educativo fue la Licenciatura en Artes Plásticas en Mexicali, y actualmente ya se oferta en Tijuana y Ensenada. El perfil de egreso de esta licenciatura está enfocado a la formación profesionalizante de personas como artistas plásticos capaces de ser docentes, gestionar eventos culturales y producir discursos críticos además de obras artísticas.

Las estadísticas disponibles desde 2016 en la página de estadísticas de la Coordinación General de Servicios Estudiantiles y Gestión Escolar (CGSEGE) de la UABC, hasta la fecha, muestran una diferencia considerable en número entre hombres y mujeres. Estas últimas representan un porcentaje del 70% que no se refleja en su presencia en la vida cultural de la región (cuadro 1); además, las estadísticas no consideran a las personas que se identifican como no binarias, gay o queer. El porcentaje también reflejó el interés de las y los estudiantes por plantear en sus proyectos de creación temáticas relativas a los estudios de género, la sexualidad, la identidad y de los cuerpos. Desafortunadamente el plan de estudios 2011-2, aún vigente en la Licenciatura en Artes Plásticas, no cuenta con ninguna asignatura obligatoria especializada en estos temas.

A partir de este momento me permitiré continuar la redacción del texto en primera persona, debido a mi estrecha relación con los hechos relatados, y porque comparto las opiniones expresadas por las profesoras y alumnas sobre la urgente necesidad de visibilización de las mujeres dentro del ámbito académico y artístico en Mexicali. Además me interesa la representación de los cuerpos de las mujeres, tópico que ya había trabajado en mi tesis de licenciatura y que retomé en el proyecto de investigación interno “La representación de lo femenino. Concepción e impacto en la identidad”. Siguiendo mis convicciones, en 2017, en coordinación con la Mtra. Rosa Beltrán Pedrín y la Mtra. Marycarmen Arroyo Macías realizamos el “Foro Mujeres en el Arte”, el cual se realizó sin presupuesto, en el vestíbulo prestado de la Facultad de Artes de la UABC, y con el apoyo de realización y firma de las constancias para las participantes.

Periodo	Mujeres			Hombres			Total Mujeres	Total Hombres	Porcentaje Total Mujeres	Porcentaje Total Hombres
	Mexicali	Tijuana	Ensenada	Mexicali	Tijuana	Ensenada				
2016-1	77	183	70	39	94	28	330	161	67.2%	32.8%

2016-2	85	197	79	41	98	38	361	177	67.1%	32.9%
2017-1	69	189	72	34	101	31	330	166	66.5%	33.5%
2017-2	77	203	83	36	98	39	363	173	67.7%	32.3%
2018-1	86	214	75	34	84	33	375	151	71.3%	28.7%
2018-2	94	221	85	30	88	41	400	159	71.6%	28.4%
2019-1	94	217	70	34	91	40	381	165	69.8%	30.2%
2019-2	103	237	84	36	96	50	424	182	70%	30%
2020-1	104	244	83	31	91	49	431	171	71.6%	28.4%
2020-1	108	246	88	35	82	44	442	161	73.3%	26.7%
2021-1	98	241	61	31	75	36	400	142	73.8%	26.2%
Promedio del porcentaje total de estudiantes									70%	30%

Fuente: elaboración propia con base en datos de la página de Estadísticas de la CGSEGE: www.cgsege.uabc.mx/web/cgsege/estadisticas

Cuadro 1. Comparación de estudiantes por sexo en Ensenada, Tijuana y Mexicali desde el periodo 2016-1 al 2021-1 en la Facultad de Artes de la UABC

En 2018 el foro se convirtió en el “I Coloquio de Arte y Género”, y Marycarmen Arroyo y la Mtra. Rosa Beltrán volvieron a fungir como coordinadoras, desde entonces asumí la coordinación general de este evento. El objetivo general del coloquio es generar un espacio diverso y valioso de encuentro, para ofrecer al público bajacaliforniano una aproximación al trabajo de académicas, artistas activas y comprometidas, especialistas, representantes de programas educativos de nivel superior en estudios de género, activistas de la región y de la república mexicana, con un enfoque académico y artístico, que luchan porque el género sea una construcción propia y no una imposición hegemónica. A continuación, narraré al respecto de la parte académica del evento.

El Coloquio se realizó los días 17 y 18 de mayo de 2018 en el Teatro Universitario y Sala de Cine del Centro de Estudios y Producción Audiovisual (CEPA) de la Facultad de Artes. El primer día registramos 74 mujeres y 44 hombres; mientras que el segundo día asistieron 39 mujeres y 15 hombres. Entre las ponentes estuvieron Mónica Mayer, artista feminista visual independiente; Lilian Paola Ovalle, del Instituto de Investigaciones Culturales-Museo; Angélica Medina, del Instituto de Investigaciones Culturales-Museo; Víctor Fernando Urías Amparo y Víctor Manuel Aguirre Espinoza, integrantes de la asociación civil Mis derechos no son locura; Marina Garone Gravier, investigadora de tiempo completo del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM);

Alejandra Díaz Zepeda, profesora-investigadora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (UAQ) y coordinadora de la Maestría de Estudios de Género; Fabián Giménez Gatto, profesor-investigador de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro; Gladys Villegas Morales, profesora investigadora de la Universidad Veracruzana y Gloria Romero Vargas de la Facultad de Derecho de la UNAM.

También durante el 2018 después de algunos cursos de especialización, algunos organizados por mi cuerpo académico Imagen y Creación, generé el programa de unidad de aprendizaje Arte y Género, de tipo optativo. Su objetivo es que las y los estudiantes profundicen en las temáticas con acompañamiento, en este caso por mí, en mi calidad de docente, artista, investigadora, gestora y feminista, pero sobretodo de persona interesada por generar un espacio horizontal para el dialogo con la comunidad académica y artística. El programa se imparte en Mexicali desde entonces con un promedio de siete estudiantes por semestre.

La segunda emisión del Coloquio de Arte y Género volvió a realizarse en el Teatro Universitario de la UABC el 28 de marzo del 2019, y contó con la asistencia de 157 personas; mientras que el 29 de marzo, 115 personas asistieron a la Sala de Cine del CEPA. En esta ocasión se sumó a la coordinación el profesor Teruaki Yamaguchi; esta fue la emisión en la que se contó con un mayor apoyo económico por parte de la Facultad de Artes. En la inauguración se presentó por primera vez una actividad artística, que fue la exposición de “Carteles 1, 2, 3... Violencia de Género, Diversidad Sexual y Derechos de las Mujeres”, muestra en la que colaboraron estudiantes de la Universidad Veracruzana, la Facultad de Artes de la UABC y la UAQ.

Entre las ponentes estuvieron Elsa Muñiz de la Universidad Autónoma Metropolitana y Alejandra Díaz y Fabián Giménez Gatto, con quienes celebramos la presentación del libro conjunto titulado *Arte y Género. Problemáticas actuales desde una visión multidisciplinaria*, en el que participaron también algunos profesores y profesoras de la Facultad de Artes y externos. La colaboración se extendió al resto de su cuerpo académico Antropología del Cuerpo y Cultura Visual, representado por Raúl García y Hugo Chávez.

También se presentó el reporte de los resultados del proyecto de vinculación UABC/INMUJER “Todxs Juntxs. Murales en Favor de la Prevención de la Violencia de Género”, en el que también participaron estudiantes de la Licenciatura en Artes Plásticas a través de la asignatura “Arte y Género”; en este proyecto las y los estudiantes pintaron dos murales en el Centro de Desarrollo Familiar del Valle de Puebla de Mexicali del DIF. Este tipo de vinculaciones no se ha vuelto a repetir, además de que desafortunadamente no hubo un pago efectivo que estimulara a las y los estudiantes que se involucraron, sólo se contó con el apoyo de la pintura y los materiales por parte de INMUJER, mientras que la Facultad de Artes aportó la gasolina para el transporte de las y los creadores.

Por su parte, la Facultad de Artes de la UABC ha organizado otros eventos dedicados al género, en cumplimiento a las políticas relativas a éste, un efecto derivado por movimientos estudiantiles y activistas en México. En 2019 se llevó a cabo el V Congreso Internacional de Educación Artística Igualdad de Género, organizado por miembros del cuerpo académico Imagen y Creación en el campus de Tijuana, en la que participé con el taller Cuerpo, Representación y Feminismo junto con la Dra. Areli Veloz Contreras. Mientras que en el campus de Ensenada se realizó la Semana de Valores Equidad de Género.

A finales de 2019, comenzó a manifestarse la extensión de la pandemia de Covid-19. En marzo mientras realizaba las gestiones para la tercera emisión del coloquio, México entró en confinamiento por lo cual las actividades presenciales, además de las clases en la UABC, se vieron afectadas, los eventos culturales fueron suspendidos y, en el mejor de los casos, se pospusieron, como ocurrió con el Coloquio Arte y Género.

La coordinación del III Coloquio de Arte y Género en esta ocasión se dividió entre la Secretaría de Cultura de Baja California (SCBC) y la Facultad de Artes, a través del cuerpo académico Imagen y Creación de la UABC con tres responsables: la coordinación general del evento y el contenido académico estuvo a mi cargo, mientras que en la co-coordinación de contenido y curaduría estuvo la Mtra. Olga Margarita Dávila, responsable del Área de Artes Plásticas de la SCBC; finalmente como coordinadora de redes y logística estuvo la profesora Rosa Herlinda Beltrán Pedrin. El evento se dividió en cinco jornadas, se mantuvo a la mayoría de las y los participantes que se habían considerado desde un inicio, como Carla Rippey, Marina Garone Gravier, Dina Comisarenco, Cocotzin Prieto, Lyliana Chávez (Grita Grieta Mía), Esther Gámez, Alejandra Castro Flores, Elsa Muñiz, Claudia Fernández Bremer, Alejandra Díaz Zepeda, Fabián Giménez Gatto, Susana Gutiérrez Portillo, Zayra Arias, Miranda Vazquez, Ana Tiang, Lorena Wolffer y Jaime Ruiz Martínez.

Sólo dos actividades se habían considerado para ser presenciales, pero sólo una fue posible; nuevamente se contó con otra exposición artística titulada "ARCHIVO+DIVERSX" fue realizada en el espacio Planta libre, con la co-coordinación de Minoru Kiyota y el Archivo Arte y Género de Baja California (AAGBC), el cual mencionaré más adelante. Para la exposición se lanzó una convocatoria específica para las identidades LGTBTTIQ+ con los fines de visibilizar a esta comunidad en el marco del Coloquio Arte y Género y el evento DIVERSX, así como para que quienes participaron formaran parte del AAGBC.

Entre los participantes que ya eran miembros del AAGBC estuvieron Alejandro Navarro, Sergio Castellanos y Jair Arias; gracias a la convocatoria se agregaron Chotoxx, Muxxxe, Carlos Chigo, María Paulina, Fer Gs, Héctor Banda, Felipe de Jesús Nava, Guillermo León, Arnoldo Fajardo, Alejandro Storm,

Sofía Aguirre y Roxely Briones (fotografía 1). La exposición se retransmitió en vivo de manera virtual en la página de Facebook del Archivo de Arte y Género de Baja California, proyecto que actualmente coordino en vinculación con la SCBC.



Fuente: Fotografía propiedad de Rosa Beltrán Pedrín

Fotografía 1. Chotoxx en la exposición "ARCHIVO+DIVERSX"

El Laboratorio y el Archivo Arte y Género de Baja California

En 2020, durante el confinamiento, la SCBC lanzó la Convocatoria sobre Perspectiva de Género 2020, dirigida a mujeres, organizaciones y colectivas feministas locales bajacalifornianas que tuvieran un trabajo comprobable en el área de la perspectiva de género, para generar dos proyectos definidos como un laboratorio y un proyecto cultural transdisciplinario. El primero consistiría en generar un laboratorio que hiciera de espacio de estudio, reflexión y creación de nuevas estrategias de trabajo y creación colectiva; mientras que el segundo se trataba de un proyecto cultural o artístico enfocado a tratar temáticas de desigualdad o violencia hacia la mujer, pero también y, de manera muy específica, destacaba la importancia de reconocer a las artistas de la localidad.

Lorena Wolffer, Dora Arreola y Lorena Méndez fueron las juezas que declararon ganador y beneficiario con \$220,000.00 al Proyecto Cultural Transdisciplinario "MujerArteBC", del colectivo Red Iberoamericana Pro Derechos Humanos A. C., representado por Meritxell Calderón Vargas; no obstante, se declaró desierta la categoría de Laboratorio, pero se decidió otorgar el monto destinado de \$50,000.00 al proyecto de Frida Sánchez Ríos Abarca, sobre talleres culturales con perspectiva de género para mujeres privadas de libertad con problemas de adicción a desarrollarse en Tijuana (*Dan a conocer*).

La importancia de esta convocatoria y la categoría desierta también cuestiona la pertinencia de su especificidad, al convocar colectivas u organizaciones feministas, antes de contar con un diagnóstico o

sondeo local. Aunque en el centro del país es común la presencia de posturas políticas bien definidas con una amplia trayectoria, no necesariamente coincide con el estado actual de los movimientos de las mujeres en la frontera norte; como recién planteaba Graciela Silva al inicio de este texto, proponiendo el modelo *biborderlands* como el más adecuado para la realidad norteña y fronteriza.

Como comenté anteriormente, fue durante el confinamiento por la pandemia de Covid-19 que recurrí a la entonces responsable del Área de Artes Plásticas de la SCBC la Mtra. Olga Margarita Dávila para proponerle el proyecto de vinculación “Laboratorio de Arte y Género”, cuyo origen es el proyecto interno de investigación de la Facultad de Artes de la UABC con el mismo título. Este proyecto pretendía englobar los esfuerzos del Coloquio de Arte y Género, la asignatura optativa impartida en la Licenciatura de Artes Plásticas “Arte y Género”, y el Archivo Arte y Género de Baja California, así como consolidar la vigencia de las redes de colaboración con el Laboratorio de Géneros del Instituto de Investigaciones Culturales (IIC-MUSEO) de la UABC, la Universidad Veracruzana y la UAQ.

Durante la conversación con la Mtra. Dávila, le transmití mi intención de continuar con el proyecto “Emergencias femeninas y feministas en la cultura de Baja California”, el cual había propuesto con Rosa Beltrán Pedrín en la Convocatoria con Perspectiva de Género, ambas bajo el nombre de Colectiva Terremoto, pero que no logró calificar debido al uso de la palabra *femeninas* para designar a las creadoras que se asumen de esta manera. El dictamen que nos compartieron fue el siguiente:

La colectiva Terremoto, al utilizar la palabra “femeninas” en el título del proyecto, revela una postura distante a la que plantea la convocatoria Perspectiva de Género. Para esta convocatoria, es de esperarse que las solicitantes tengan claro y resuelto que la palabra “femeninas” no es incluyente. Lo femenino es una construcción social, patriarcal y colonial. Por lo tanto, creemos que la Colectiva Terremoto está en un buen momento para revisar sus planteamientos de trabajo en torno a las implicaciones del uso de este término (Correo electrónico).

Aunque respetamos y admiramos la enorme y valiosa trayectoria de los jurados, y además coincidimos en que *lo femenino* es una construcción del pensamiento hegemónico, incluimos dicha palabra a propósito, porque no conocíamos artistas que declaradamente se asumieran feministas sino *femeninas*, y eso iba a abordarse en el proyecto; además, nos pareció importante no forzar a las compañeras o englobarlas en un posicionamiento que no compartían o que no las representaba en ese momento. Nuestro proyecto tenía el objetivo de hacer cápsulas de video para mostrar el trabajo y el *statement* artístico y político de las artistas de Baja California desde su punto de vista; eso fue lo que le transmití a Olga Dávila.

Olga Margarita, como se hace llamar la curadora y artista, propuso que sería mejor darle un formato de mapeo sobre las paredes de la galería, pero acordamos realizarlo para el 8M y me propuso

que yo fuera la coordinadora del proyecto. Además aceptó el proyecto de vinculación con la Facultad de Artes para iniciar el Laboratorio y el Archivo Arte y Género de Baja California³.

Por consiguiente, gestioné el proyecto de vinculación del Laboratorio al interior de la Facultad de Artes de la UABC, como profesora de tiempo completo y responsable técnica. El proyecto fue respaldado por la Secretaría de Cultura, con el fin de otorgar créditos optativos y de prácticas profesionales a las y los estudiantes interesados en participar, en compensación por la falta de apoyo económico. Afortunadamente hubo una excelente respuesta de parte de las y los estudiantes y egresadas.

El equipo se consolidó en el semestre 2020-2, con la presencia de Aranza Briseida Díaz Gómez, Ana Clara González Tiang, Miranda Vázquez Rodríguez, Zayra Arias Orozco, Sergio Eduardo Mata Castillo, Alejandro Navarro Herrera, Linda Gisselle Cruz González y yo. Entre todo el equipo lanzamos una convocatoria para recibir propuestas, generamos una cuenta de correo y páginas de Facebook e Instagram para difundir las imágenes y las biografías o declaraciones de artista a quienes respondieran el llamado, y reconocieran que su trabajo artístico estaba atravesado por la perspectiva de género.

En cuanto al seguimiento del Archivo Vivo. Primera Aproximación al Mapeo de Artistas Mujeres de Baja California, la convocatoria se lanzó en febrero de 2020 por medio de la redes sociales de Facebook e Instagram, lo cual ya supuso una limitación para llegar a todas las comunidades, pero por la situación pandémica nos funcionó para mantener una sana distancia en lo posible. Olga y yo coincidimos en que la participación de las creadoras tendría que ser lo más horizontal posible, desde la autodefinición como mujeres, creadoras, artistas plásticas y/o visuales, sin considerar jerarquías en la disciplina o quehacer, lugar, formación, edad o expresión artística.

Esperé que de manera coincidente el Archivo Vivo devolviera a mi proyecto de investigación “Laboratorio Arte y Género” el diagnóstico sobre los posicionamientos políticos de las mujeres creadoras bajacalifornianas en sus obras, así como que detectara similitudes en su manera de ejercer la práctica artística crítica, así como propiciar redes de colaboración.



Fotografía 2. Última sesión de montaje con el Archivo Arte y Género de Baja California en la Galería de la Ciudad en Mexicali

³ Conversación por llamada telefónica con Olga Margarita Dávila el 09 de septiembre de 2020.

La recopilación de las informaciones inició desde el 24 de febrero hasta el 4 de mayo del 2021, los integrantes del AAGBC y yo asistimos una vez a la semana para continuar el mapeo, según la llegada de las informaciones al correo del archivo o de las recopilaciones personales de todas y todos los colaboradores. En representación de la SCBC, algunos asistieron fuera y dentro de las sesiones para apoyar en la recopilación y montaje Olga Margarita Dávila, Israel Ortega, Daril Fortis, Melissa Quintero y Tania Quintero.

El montaje de las imágenes e informaciones recibidas sobre las paredes de la Galería de Mexicali inició el 10 de marzo en el marco de la conmemoración del Día de la Mujer. En esa semana se inauguró con las informaciones del título del mapeo, los nombres de las y los colaboradores del Archivo AGBC; los indicadores de código y simbología por disciplina fueron las de pintura, fotografía, gráfica, audiovisual o de imagen en movimiento, *performance*/cuerpo, escultura/3D/objeto, gestión, producción investigación, entre otros; mientras que los indicadores de territorio respondieron a los municipios de Tijuana, Ensenada, Mexicali, Rosarito, Tecate y el recientemente reconocido municipio de San Felipe.

Hasta el 06 de mayo, después de once sesiones de montaje, reunimos un total de 160 mujeres artistas, de las cuales 52 eran de Tijuana, 20 de Ensenada, 56 de Mexicali, 24 de Rosarito, 07 de Tecate y 01 de San Felipe (fotografía 2). La difusión del proyecto fue resuelta en parte por Olga Margarita Dávila, quien realizó tres entrevistas en vivo en Instagram: la primera la realizamos el 6 de octubre del 2020 para lanzar la convocatoria; la segunda fue el 12 de marzo junto con el AAGBC para inaugurar el proyecto; y la tercera se llevó a cabo el 22 de abril para presentar la lectura del curador Daril Fortis junto con el AAGBC, quien ese día pidió opiniones y apoyo para la realización del diagrama sobre el Archivo Vivo al equipo del archivo. Rosa Beltrán Pedrín también apoyó a los miembros del equipo del AAGBC con la grabación de dos vídeos para la difusión de los avances.

Finalmente Olga Dávila y yo mostramos los avances finales del Archivo Vivo, en el III Coloquio de Arte y Género, para compartir antecedentes, experiencias y reflexiones. Los registros del Coloquio y del Archivo Vivo pueden consultarse en la página de Facebook Archivo de Arte y Género de BC. Actualmente estamos buscando apoyo para subir las informaciones en línea de manera permanente, y se han integrado nuevas y nuevos miembros como Brandon Comparán, Lilián Romero Angeles y Nahomi Baez Corpus.

Olga Dávila gestionó un libro editado por la SCBC sobre el proyecto de Archivo Vivo, con el sello de la editorial Rumorosa de la SCBC y que fue editado por Daril Fortis. En ese proyecto participé como escritora principal de la "Presentación" y como coordinadora del libro y del equipo AAGBC para recopilar las informaciones junto con otras colaboradoras como Melisa Quintero y Tania Quintero. Al

finalizar el proyecto se aumentó el número de creadoras que desde su presentación en el III Coloquio de Arte y Género fue de 160, y pasó a ser de 180, aunque algunas decidieron declinar su participación con el fin de ser congruentes y no depender de las instituciones.

Desafortunadamente la falta de comunicación parte de la SCBC sobre las fechas de recopilación, las cartas de permisos y la solicitud del editor de imágenes extras, extendieron y complicaron el proceso para el AAGBC y las creadoras; no obstante, el libro se presentó de manera virtual el 20 de octubre del 2021 durante el Festival de Octubre; se distribuyó a continuación entre las artistas y la población bajacaliforniana. Actualmente, su versión en PDF ya está disponible para descargarse en el Fondo Editorial la Rumorosa dentro del portal de la SCBC.

Conclusiones

En 2020 se lanzó la convocatoria de la “Trienal de Tijuana: I. Internacional Pictórica”, organizada por la SCBC a través del Centro Cultural Tijuana; su comité organizador estuvo integrado por el recién fallecido y respetado Álvaro Blancarte (a quien pertenece la idea original del evento), Roberto Rosique y Heriberto Yépez, mientras que se asignó como curadora en jefe a Carmen Hernández.

Para informar al público de la convocatoria se generaron varias reuniones en los principales municipios de Baja California, además se puso a disposición del público la información de todos los procesos en la página de internet con el mismo nombre del evento, con la intención de aclarar los criterios de selección, ya que uno de ellos estaría apegado a incluir al menos a 50% de artistas mujeres para cumplir la paridad de género, y se consideraría especialmente a identidades no heteronormadas y diversas; no obstante, en la selección publicada en la página electrónica de la Trienal, la curadora en jefe notificó que no se logró cumplir el criterio de paridad.

[En consecuencia] a que la participación del género femenino fue porcentualmente menor (aproximadamente un 40%) ... Es de esperar que para las próximas ediciones haya una mayor participación del contingente de género femenino para que así se visibilice en el campo del arte el rol significativo que han asumido las mujeres en otros ámbitos.

Estas declaraciones resultaron dolorosas para las mujeres artistas que no fueron seleccionadas, lo que contradice el dictamen de la curadora y la intención misma de la Trienal; además de que perpetúan la idea de que las mujeres son las responsables de ser excluidas de las disciplinas artísticas por su *falta* de participación y calidad. Lo anterior nos plantea que es necesario un cambio estructural en los

institutos de cultura, como señalaba Mónica Mayer a propósito de la institucionalización superficial de políticas de género en las exposiciones: mientras no se profundice sobre la implementación de las políticas de género, se continuará marginando e impidiendo la participación de las artistas en este tipo de muestras.

Entre tanto la respuesta de los institutos desafortunadamente es bastante incierta sobre el tema de las políticas de género, es posible notar un importante número de esfuerzos y agentes en la cultura que están activos en la generación de proyectos interseccionales. El Archivo Vivo fungió como ese diagnóstico pendiente, ya que arrojó que hay un considerable número de creadoras que aún no se asumen feministas, pero que coinciden con las propuestas del feminismo, aunque se definan *femeninas*, o que no quieren ser incluidas a los concursos o muestras artísticas sólo por el hecho de ser mujeres; pero existen otras muy jóvenes que sí abrazan el feminismo y trabajan desde la autonomía, a veces en colaboración con los institutos.

Por su parte, el Archivo Arte y Género de Baja California también ha generado una conexión con la comunidad para recopilar información sobre las manifestaciones artísticas bajacalifornianas respecto al género, el feminismo y los cuerpos, pero al no contar con un apoyo económico para pagar a las y los participantes ni con la participación de una sola persona como gestora, no se ha obtenido el avance esperado del proyecto, lo que ha causado un desgaste significativo de energía en estas y estos agentes. Sin embargo, el éxito alcanzado en poco tiempo, medido en los impactos de las colaboraciones, nos indica que existe una necesidad imperante por crear este tipo de proyectos en la comunidad bajacaliforniana, que permitan visibilizar, apoyar y existir fuera del arraigo del pensamiento hegemónico patriarcal y conservador.

El Laboratorio Arte y Género no ha logrado consolidarse como un grupo formal dedicado a la investigación-creación y gestión, por lo que ha sido de vital importancia comprobar, registrar y divulgar las múltiples acciones en beneficio de la comunidad académica y la general. De tal manera que no sean apropiadas por los intereses institucionales, educativos o empresariales, siendo la vinculación por el momento la opción más adecuada.

La llegada de la pandemia ha retrasado el desarrollo de otras actividades y servicios. En 2021 se me asignó un nuevo cubículo, que se suponía sería un área de estudio, diálogo y biblioteca, y estaría equipado con apoyos del Programa para el Desarrollo Profesional Docente (PRODEP), pero los cambios recientes de edificio de la Licenciatura en Artes Plásticas, y la nueva falta de espacios especializados dificultan el desarrollo de otras actividades del AAGBC.

Actualmente está en dictamen el libro *Arte Género y Representación* que será coeditado y coordinado por Susana Gutiérrez-Portillo del IIC-Museo de la UABC, Alejandra Díaz Zepeda de la UAQ y yo, quienes a su vez también participaremos. Además contaremos con la participación de Fabián Giménez Gatto,

Elsa Muñiz, Daniela Gómez González, Lorena Wolffer, Yalily Ramos Delgado, Laura Marcela Rodríguez Benjumea, Gabriela Quintero Camarena, Elizabeth Ross, Marcela López Arellano, Dina Comisarenco Mirkin, Areli Veloz Contreras, Olga Lorenia Urbalejo, Mayra Huerta Jiménez, Jhossell Rossel Castro y Teruaki Yamaguchi como invitadas e invitados con perfiles muy diversos que incluyen la creación, el activismo y la academia, pero que coinciden en su convicción sobre la importancia de la incluir la perspectiva de género y el feminismo de manera consciente y congruente en la vida educativa, cultural y social.

Pese a la presencia constante de los eventos, observamos que su mayor debilidad recae en la falta de difusión, así como los protagonismos y las posibles diferencias entre las posturas de algunas participantes, resultado de una educación patriarcal que nos enseña a las mujeres a competir entre nosotras; además de la obvia distancia geográfica que no ha permitido una comunicación fluida. No obstante, las redes de mujeres van consolidándose de una manera autogestiva y a grandes pasos, la amistad, el reconocimiento y el apoyo entre ellas también es una ganancia anticapitalista que ha quedado de los proyectos que antes mencioné.

María de la Luz Macías Vázquez en su texto “La institucionalización del Día Internacional de la Mujer en la Universidad Tecnológica de Nezahualcóyotl”, publicado en 2009, y dedicado a relatar sus esfuerzos por organizar eventos académicos con contenidos de género y feministas, vislumbra tres etapas del evento, la primera como una sensibilización, la segunda como transición y la tercera como la institucionalización del Día de la Mujer. Macías a través de una entrevista con sus compañeras y compañeros logró observar un inicio de la conciencia de género e incluso posicionamientos feministas. Por mi parte, y de manera similar a Macías, he observado etapas similares en el “Coloquio de Arte y Género” pero aún considero que es necesario un trabajo de gestión económica por parte de todo el grupo, que pueda aportar a nuestras colaboradoras de una manera digna.

Asimismo las artistas mujeres, emergentes, estudiantes, egresadas o con trayectoria merecen reconocerse en referentes que las motiven a sumarse a un proyecto feminista sororo, con múltiples posibilidades, sin protagonismos; por lo que es de suma importancia destacar el trabajo de las colectivas y gestoras de estos esfuerzos en un mismo proyecto, para comenzar una memoria no apropiable de su labor en Baja California y México, de fácil acceso al público y que sirva en la difusión de saberes, experiencias y sensibilidades todas.

El relato de los proyectos recién compartidos no busca competir por imponer una forma de feminismo ni metodologías en los procesos para obtener una conciencia feminista, sino aproximar la experiencia vivida de la aportación de las mujeres y otras identidades de género al público, que también les facilite a otras y otros autores crear memoria, difundir sus quehaceres, expresarse, autodefinirse y contextualizarse en la importante labor de la emergente creación fronteriza desde las posturas feministas y LGBTTIQ+ de Baja California.

Referencias

- “Antecedentes”. Facultad de Artes. Universidad Autónoma de Baja California. 20 jun. 2021. Web.
- “Dan a conocer a los seleccionados de la convocatoria perspectiva de género”. *Agencia Fronteriza de Noticias* 06 sept. 2020. Web. 05 oct. 2021.
- Ellis, Carolyn, Tony Adams, Arthur Bochner. “Autoetnografía: Un Panorama”. *Autoetnografía. Una metodología cualitativa*. Ed. Silvia Bènard Calva. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes; El Colegio de San Luis, 2019: 16-41. Impreso.
- “Estadísticas”. Coordinación General de Servicios Estudiantiles y Gestión Escolar. Universidad Autónoma de Baja California. 27 agost. 2021. Web. 10 sept. 2021.
- Heras Aguilera, Samara. “Una aproximación a las Teorías Feministas”. *Universitas. Revista de Filosofía, Derecho y Política* 9 (2009): 45-82. Web.
- H. Saadi, Ahmad, Lila Abu-Lughod. “Introducción”. *Nakba. Palestina, 1498, y Los Reclamos de la Memoria*. Comp. Ahmad H. Saadi, Lila Abu-Lughod. Buenos Aires: Canaán, 2017: 31-66. Impreso.
- Lau Jaiven, Ana. “Feminismos”. *Conceptos clave en los estudios de género*. Coord. Hortensia Moreno, Eva Álcantara. Ciudad de México: CIEG;UNAM, 2017: 139-156. Impreso.
- Lavabre, Marie Claire. “Maurice Halbwachs y la Sociología de la Memoria”. *Historizar el pasado vivo en America latina*. Dir. Anne Dumon Pérotin. Raison Presente, 1998: 47-56. Web.
- López Estrada, Silvia, Cirila Quintero Ramírez, coords. *Los Estudios de Género en el Norte de México a Umbrales del Siglo XXI*. México: El Colegio de la Frontera Norte, 2018. Impreso.
- Maciel, Mara. “RE: Resultados Convocatoria Perspectiva de Género”. Mensaje para Martha Medellín. 05 septiembre 2020. Correo electrónico.
- Mayer, Mónica. “De la vida y el arte como feminista”. *Critica feminista en la teoría e historia del arte*. Comp. Karen Cordero, Inda Saenz. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana; Programa Universitario de Estudios de Género de la UNAM; Conaculta-Fonca; Curare, 2007: 401-413. Impreso.
- . “Que Veinte Años No es Nada”. *Mónica Mayer. Intimidaciones... o no. Arte, vida y feminismo*. Comp. Antivilo, Julia, Katnira Bello. México: Editorial Diecisiete, 2021: 288-292. Impreso.
- Muñiz, Elsa, Patricia Ravelo Blanca, eds. *Lo personal es político. Del feminismo académico a la presencia pública*. Ciudad de México: Ediciones Eón, 2009. Impreso.
- “Nuestra filosofía”. Facultad de Artes. Universidad Autónoma de Baja California. Web. 2021.
- “Qué es ICBC”. Secretaría de Cultura de Baja California. 08 abril 2022. Web.

Silva Rodríguez, Graciela. *La frontera norteña femenina*. Ciudad de México: Ediciones Eón, 2010. Impreso.

Slyomovics, Susan. “La violación de Qula, una aldea palestina destruída”. *Nakba. Palestina, 1498, y Los Reclamos de la Memoria*. Eds. Ahmad H. Saadi y Lila Abu-Lughod. Buenos Aires: Editorial Canaán, 2017: 69-106. Impreso.



Análisis y caracterización de las prácticas artísticas y activistas de una comunidad de práctica: el caso de MedialabMx

Analysis and characterization of artistic and activist practices of a community of practice: the case of MedialabMx

Alma Celia Galindo Nuñez

Universidad de Colima

alma.celia@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo es una aproximación etnográfica que describe las prácticas del MedialabMx, una comunidad de práctica y un espacio tecnosocial que hace investigación e incidencia social desde una pedagogía participativa para reflexionar sobre la relación entre el arte, la tecnología y la política. El propósito de este trabajo, en un primer momento, es conceptualizar qué se entiende por comunidad de práctica y definir las funciones que éstas realizan enmarcadas desde el artivismo. Luego, se busca caracterizar y analizar las prácticas discursivas del MedialabMx a través de los proyectos y las actividades que realizan para funcionar como aparato crítico de la realidad que cuestiona y denuncia diversas problemáticas sociales por medio del arte; además, reconocer sus funciones como un espacio de aprendizaje social para la generación de participación ciudadanía.

Palabras clave: MedialabMx, activismo, arte, comunidades de práctica, tecnología

Abstract

The following article is an ethnographic approach that describes the practices of MedialabMx, a community of practice and a techno - social space that conducts research and social impact from a participatory pedagogy. To inquire on the relationship between art, technology, and politics. The purpose of the work, at first, seeks to conceptualize what a Community of Practice is. Also, to define the functions that they perform framed from artivism. Then, it seeks to characterize and analyze the discursive practices of MedialabMx through the projects and activities they carry out to

Cómo citar este artículo (mla): Galindo, Alma

“Análisis y caracterización de las prácticas artísticas y activistas de una comunidad de práctica: el caso de MedialabMX”. *Estudios del Discurso* 8.1(2022): 89-107

function as a critical apparatus of reality that questions and denounces social problems through art. In addition, recognize its functions as a space for social learning to generate citizen participation.

Keywords: MedialabMx, activism, art, community of practice

Activismo, política y cultura digital

Los registros que se tienen sobre activismo digital se ubican a finales de los años noventa en diversas coyunturas políticas, filosóficas, culturales y sociales, que surgen como oposición del sistema económico-político capitalista reflejado a través de movimientos sociales de resistencia, desobediencia e irrupciones que se manifiestan con, desde y a pesar del uso de internet. La escena del activismo en la era de internet se contempla en dos etapas: la primera en redes y grupos de activistas; a la otra, situada en la segunda década del siglo XXI, se le atribuyen cambios en la materialidad, el acceso y la apropiación tecnológica, así como cambios en las formas de denuncia y agrupación social.

En la primera escena activista, las redes y los grupos tenían un papel fundamental porque existía una dependencia hacia su papel como líderes de los movimientos. En este sentido, quienes figuraban como activistas eran:

comunicadores eficaces e inmediatos de sus propias acciones, periodistas de su aparición pública, cronistas involucrados, *streamers*, narradores situados y fotógrafos capaces de denunciar y mostrar la violencia policial, *hackers* dispuestos a irrumpir flujos y a inventar nuevas tácticas en los espacios virtuales globales (Rovira 13).

En México, esta primera escena de activismo en internet se ha destacado a partir del alzamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) (Lagos y Marotias), porque estuvo acompañado de movilizaciones globales y fue arropado por una red transnacional de activistas que siguió a ese movimiento social utilizando las tecnologías digitales y la comunicación por internet.

La segunda etapa que Rovira reconoce sobre el activismo en internet se relaciona con la llegada de los teléfonos inalámbricos, el acceso remoto a las conexiones, la mejora en el diseño para el uso de computadoras personales y la expansión de las plataformas sociodigitales que permiten conectar a las multitudes y donde los liderazgos se desdibujan entre la masificación de las acciones en masa.

Ejemplo de esto sucede en 2011, cuando las protestas conocidas como la Primavera Árabe se conforman como los primeros movimientos ciudadanos organizados en red y en masa que recibieron una atención importante a nivel global debido al uso de herramientas digitales que permitieron trasladar las luchas de medio oriente a la calle, a pesar de la represión política y mediática (González del Miño). En ese momento, los activistas desde internet se convierten en multitudes conectadas que intercam-

biaban información digital de rebeldía y resistencia a través de un activismo basado en la gestión comunicativa (Rovira). Por tanto, el activismo en red se destaca por tener mayor distribución y participación ciudadana.

El activismo de las multitudes (re)apropia el espacio y politiza las tecnologías digitales, lo que produce otras prácticas y estrategias activistas, por ejemplo, a través del uso de redes sociales para acumular apoyos y simpatizantes por medio de seguidores de páginas web¹. El papel de los líderes como figuras mediadoras se desdibuja y ahora son las multitudes quienes comparten conocimientos comunes, gestionan la comunicación y trabajan en equipo a distancia.

A partir de esta escena, el arte dentro del activismo social permite expandir las formas de creación artística y, su vez, dinamiza los medios de comunicación digital para configurar prácticas a partir de la confrontación y la crítica hacia los modos de producción, consumo y distribución del arte-objeto. Su pertinencia recae en las formas de hacer visibles los problemas sociales y en la generación de participación colectiva.

El presente trabajo es el resultado de una aproximación exploratoria, que se enmarcó como parte del proyecto doctoral titulado “Conocimiento y cultura libre para el desarrollo humano: Comunidades, actores y prácticas”, cuyo objetivo fue analizar las prácticas y sentidos en torno a las comunidades de práctica de hackers, makers, ciberfeministas, artistas y activistas para comprender el sentido que estas colectividades otorgan al desarrollo humano, desde la perspectiva sociocultural. De forma específica, este texto presenta el análisis de las comunidades de práctica de artistas que utilizan el espacio digital y el arte para generar prácticas y discursos de crítica social que conforman el escenario activista desde México.

En la primera parte de este artículo, se busca generar una reflexión en torno al concepto de comunidad de práctica como un espacio de posibilidades para el arte y el activismo. Aquí mismo, se define y explica el artivismo como concepto que articula el arte y los movimiento sociales activistas. La idea es explicar la conformación de la mirada crítica que han desarrollado estas comunidades de práctica de artistas digitales sobre diversas problemáticas sociales.

La segunda parte describe la historia y características del MedialabMx, una comunidad de práctica conformada por artistas digitales en la Ciudad de México. Sigue a esta descripción la presentación de algunos de sus proyectos artísticos en donde es evidente la articulación del arte, la tecnología y la política. Ahí mismo, se hace un breve análisis sobre estas prácticas y los discursos desde los cuales denuncian y hacen visibles ciertos problemas sociales.

¹ Este fenómeno es lo que se conoce como clicktivismo, su objetivo es generar mecanismos de reivindicación y protesta social mediado por el entorno digital; normalmente se realiza a través de campañas de propaganda y solicitando firmar o dar click para anunciar que existe un desacuerdo social por medio de la datificación de los clicks.

Finalmente, se discute el aporte que hace esta comunidad de práctica para promover esquemas de producción, creación y redistribución del arte desde lo digital y se reflexiona sobre el activismo como una herramienta capaz de transformar y establecer redes creativas para la cooperación y colaboración.

La mirada crítica de las comunidades de práctica desde el activismo

El determinismo tecnológico sugiere que, por su naturaleza, la tecnología es neutral y autónoma; sin embargo, autores como Sfez argumentan que la técnica se encuentra enmarcada en un terreno político e ideológico que se utiliza con diversos fines. En este sentido, el autor plantea que el discurso sobre el progreso se ha apropiado desde una visión lineal que no trastoca el contexto ni la ideología política, sino que obedece a los discursos y agendas que los organismos internacionales han impuesto en materia de tecnología y desarrollo. Si se enmarcan estas agendas como parte del activismo digital es necesario, como dice el autor, reflexionar sobre el contexto tecnológico y pensar en la tecnología no como artefacto, sino como una narrativa que permite: “cuestionar más bien los tipos de discurso, las tentaciones y los reclamos de los actores en este campo, en lugar de los objetos o las operaciones técnicas en sí” (Sfez 223).

En este escenario tecnológico, el valor mercantil de la información se impone al valor social. La información asume carácter de mercancía y se establece una necesidad de mercado que no permite en las personas una apropiación de la tecnología más allá de la condición de consumidores. Lo que coloca a los usuarios en desventaja frente al modelo de desarrollo informacional de las sociedades del conocimiento.

Sobre la apropiación tecnológica autores como Lagos y Marotias han identificado que elementos como la motivación, el acceso y las competencias básicas son indispensables para que sea posible una integración de la tecnología de manera significativa. Sin embargo, sostienen que, para permitir usos efectivos de las tecnologías, son necesarias también las redes sociales de apoyo y las comunidades que compartan intereses y prácticas similares.

Como categoría que responde a esta definición se presenta el concepto comunidades de práctica. Éstas se definen como espacios de colaboración para el aprendizaje social que se determinan por tres características: 1) el dominio e interés sobre una práctica específica; 2) la unión de la comunidad de manera informal en torno a sus pasiones y experiencias; y 3) la práctica por sí misma que se define como el repertorio de recursos, herramientas y formas de solucionar problemas en el colectivo (Wenger).

En este sentido, el objetivo de las comunidades de práctica consiste en extender las capacidades de sus miembros para construir sentidos e intercambiar conocimiento sobre un tema que identifica al grupo (Wenger y Snyder). Para ello, los miembros se agrupan, se organizan y se relacionan en distintos niveles a fin de que la comunidad de práctica responda a sus necesidades en colectividad.

En relación con el arte, existen comunidades de práctica cuyos intereses dan correspondencia a la propuesta y los principios en los que se basan las sociedades del conocimiento. Se trata de agrupaciones que responden, desde la confrontación, a los problemas sociales aprovechando el uso de la tecnología como medio para crear y distribuir bienes artísticos. Esto es, lo que en términos generales puede definirse como *artivismo*.

El artivismo es un concepto que puede ser entendido desde dos vertientes: la primera en la cual los colectivos de artistas han aprovechado las herramientas digitales y el acceso que éstas dan para generar objetos de arte que funcionan como objetos políticos que reivindican la protesta como lenguaje y se configuran como movimientos sociales contextuales (Escobar y Aguilar); la segunda, que utiliza diversas estrategias de comunicación en internet para trabajar de manera colectiva, organizar redes de cooperación virtuales o crear objeto/arte para confrontar un problema social con la posibilidad de hacerlo desde el anonimato.

Desde esta óptica, las comunidades de práctica que se dedican al artivismo cumplen una doble función, por un lado, siendo parte del aparato crítico de los discursos neoliberales sobre el desarrollo tecnológico a través de las propuestas y proyectos (u objetos) artísticos que realizan; por el otro, como un espacio para el aprendizaje social de sus miembros. Sobre su función como aparato crítico, los artistas de estas comunidades cuestionan el modelo de acceso y distribución del conocimiento, del arte y del valor que tiene su trabajo.

Mientras que internet representa un medio que se despliega como democratizador desde donde es posible acceder a cualquier tipo de información, de igual forma pone en tela de juicio el trabajo de los artistas y la popularización sólo de cierto tipo de arte. Aunado a esto, el discurso crítico se asocia con los mecanismos de control que permean estructuras y jerarquías para perpetuar la desigualdad y la centralización de los datos.

El panorama real en el que se hace uso de internet no excluye prácticas lucrativas y, más bien, existe una tendencia en crecimiento que trata los datos personales como un bien mercantil que permite a los sistemas tecnológicos condicionar el acceso al conocimiento y que responden al mercado del sistema económico capitalista.

De manera que, las comunidades de práctica de activistas buscan, más que celebrar las nuevas tecnologías como solución a todos los problemas, procurar nuevas formas de participación para (re)pensar y reflexionar sobre las maneras de utilizar y asumir la tecnología. En este contexto, las

comunidades de práctica de artistas retoman el activismo como una forma de promover el arte para denunciar problemas sociales y para impulsar la participación comunitaria. La ideología relacionada al progreso se conecta a la prosperidad y la abundancia material, pero también a la idea de sistemas de gestión de conocimiento y de distribución del arte más abiertos y óptimos.

Como espacio para el aprendizaje social de los miembros, las comunidades de práctica de artistas operan en redes internacionales que resignifican el tiempo y espacio y, por tanto, se ven atravesadas por múltiples dimensiones donde coexiste lo global y lo local, así como lo público y lo privado. Esto implica la creación artística y la distribución de artistas locales que se encuentran conectados con otros actores sociales mundiales.

Para estos efectos algunas comunidades cuentan con espacios físicos en común (como *hackerspaces*, *makerspaces*, *medialabs*, laboratorios ciudadanos, *hacklabs*, entre otros) que les permiten reunirse de manera presencial. Sin embargo, el espacio privilegiado es el que se define desde circuitos socioculturales “de nuevas construcciones subjetivas en relación con las tecnologías y las culturas, las identidades ya no son territoriales y monolingüísticas, sino transterritoriales y multilingüísticas” (Lion 8).

Por otro lado, las comunidades de práctica de artistas promueven expresiones artísticas que denuncian los problemas sociales, que hacen evidente la ausencia de soluciones y que cuestionan temas como el propio acceso a internet, los derechos digitales y la privacidad. Estas expresiones no se abordan defendiendo de manera ingenua a internet como democratizador del arte, sino reconociendo que se trata de un sistema que hace compleja la paradoja sobre la ideología que representa esta tecnología. Por ejemplo, a través de la defensa del anonimato, el cuestionamiento sobre el control de los datos personales o la búsqueda de tecnologías más sociales, al tiempo que “reclaman mayores canales de expresión en línea, promueven usos creativos de las tecnologías digitales, practican la descentralización y asumen como dogma la participación comunitaria” (Uribe Zapata 125).

El arte para este tipo de comunidades se convierte en narrativa política e ideológica que se visualiza en un plano simbólico. Proviene de una obra de arte comunitaria sensible a la realidad social que como objeto estético es capaz de denunciar y confrontar desde la subjetividad del colectivo para posicionarse y buscar alternativas para el cambio social “donde cada cultura estética dialoga y aprende de las otras” (Dussel 35).

La comunidad de práctica del MedialabMx: características, discursos y prácticas

En México, existen diversas comunidades de práctica con características similares al MedialabMx. Son comunidades conformadas por *hackers*, *makers* o ciberfeministas que desde el activismo o la alfabetización digital generan prácticas de resistencia, de protesta social y de apropiación tecnológica. Sin embargo, dentro de la investigación doctoral que enmarca este trabajo, el MedialabMx destacó por ser la única comunidad autogestiva que se dedica a la generación y gestión de bienes artísticos derivados de investigaciones donde se vinculan el arte, la tecnología y la política.

Con la intención de caracterizar al MedialabMx como una comunidad de práctica artista es necesario señalar que se retoma una parte del trabajo de campo etnográfico a partir de entrevistas realizadas en la Ciudad de México en 2018 con los fundadores del MedialabMx. Asimismo, se incluyen datos obtenidos de la observación participante realizada en los espacios de la comunidad entre agosto de 2018 y febrero de 2020.

Los hallazgos de este acercamiento se dividen en dos partes. Primero se caracteriza de manera descriptiva al MedialabMx, a partir de sus formas de conformación, organización y financiamiento, atributos y actividades. Posterior a esto, se presentan algunos proyectos y obras de arte/objeto para reflexionar sobre los discursos y prácticas que se enmarcan dentro del activismo.

Conformación del MedialabMx

La primera distinción que podrían definir a las comunidades de práctica es su espacialidad. Existen aquellas que se conforman sólo en el hábitat² virtual y se caracterizan por tener interacción en plataformas digitales en diversos formatos (texto, video, audio, entre otros) utilizando distintos recursos en línea³. Hay otras comunidades que, por el contrario, sólo existen cuando se reúnen en un espacio físico determinado. Éstas surgen con un objetivo específico y operan únicamente cuando se juntan las personas; aunque, estas comunidades pueden utilizar comunicaciones digitales, la principal característica es que la dinámica privilegia el encuentro. Finalmente, existen aquellas, como el MedialabMx, que convergen en ambos espacios y coexisten de manera permanente dentro y fuera del entorno virtual.

El nivel de alcance de operación que tienen es otra de las características de las comunidades de práctica. Existe el caso de comunidades internacionales que atienden problemáticas globales y que,

² Ecosistema o lugar donde convive la comunidad. Espacio ocupado por los miembros que sirve para la organización y el desarrollo de proyectos comunitarios.

³ Estos recursos pueden estar en soporte web o derivar en aplicaciones de comunicación especiales como Telegram, WhatsApp o Slack.

para centrarse en las diferentes realidades de regiones o países, operan a partir de departamentos o capítulos conformados para atender lugares y problemáticas específicas⁴. Hay otros grupos que atienden de manera particular una única región, un país o una problemática local específica. Cabe mencionar que, en cualquiera de los casos anteriores, estas comunidades pueden estar constituidas de manera formal o informal. En el primer caso, se trata de una validación ante un organismo legal que les reconoce su figura jurídica como organización de la sociedad civil, fundación, organización no gubernamental u otra. En el segundo caso, son agrupaciones conformadas por relaciones personales y sociales que operan como redes, organizaciones comunitarias o colectivos.

El MedialabMx es una comunidad que gestiona un espacio tecnosocial, pero que, a su vez tiene presencia en internet. Sobre este espacio, la misma comunidad lo define como un lugar independiente de arte y una organización sin fines de lucro que fue fundada en enero del 2013, cuya ubicación es el barrio de la Santa María la Ribera en la Ciudad de México; se trata de

un espacio en sentido metafórico y también en el sentido literal porque bueno, si es un lugar que está adecuado para poder tener actividades de arte y tecnología desde un tejido crítico y social, pero al mismo tiempo es el espacio de taller que tiene un perfil pedagógico muy claro a través de actividades de talleres o laboratorios que, al mismo tiempo, tienen formato de asesoría (Bartilotti).

La presencia de la comunidad en internet está alojada en una página *web*⁵ que funciona como un repositorio y contiene los principales proyectos, programas y actividades que se realizan en el espacio físico. También sirve para promocionar eventos, colaboraciones y actividades pedagógicas. Además, como comunidad de práctica, hacen uso de plataformas digitales como Facebook y Twitter que sirven para difundir sus actividades y articulan la comunicación de la comunidad con personas interesadas en el trabajo que realizan, así como en temas relacionados al arte, política y tecnología.

El MedialabMx es una asociación civil legal y formal que pertenece al sistema de Organizaciones de la Sociedad Civil y al Sistema Federal de Instituciones y Empresas Tecnológicas y Científicas del Conacyt (Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología). Como comunidad opera a nivel local, pero es cercano a instituciones nacionales como el Centro Nacional de la Artes y el Centro Multimedia, además colabora con organizaciones públicas y privadas similares en países como Colombia, Estados Unidos, España, Canadá, Brasil, entre otros.

⁴ Se trata, por ejemplo, de organizaciones como Internet Society un organismo internacional que trabaja en temas de gobernanza en internet de manera global, pero que para atender a los distintos países se organiza en capítulos para generar recursos informativos y lazos de comunidad más locales. Esta iniciativa también cuenta con atención a grupos de especial de interés, como la juventud o las mujeres. Del mismo modo, se puede mencionar a la fundación Wikimedia, que en sus diferentes proyectos se ramifica en capítulos para atender distintos países, que a su vez, se organizan también por núcleos más pequeños como estados o departamentos.

⁵ Página web: <http://medialabmx.org/>

Organización y financiamiento del MedialabMx

La organización de las diferentes comunidades responde a la configuración de distintos componentes, de las tareas u objetivos en común, de la disponibilidad de los miembros, entre otras. Las estructuras de cada comunidad se establecen como cualquier otra organización social. En concordancia con Zanotti, lo más característico es que este tipo de comunidades se estructuran primero por un núcleo central de colaboradores y se amplía a un espectro de otros individuos que se vinculan con menos intensidad o que se van incorporando.

El MedialabMx no tiene una estructura jerárquica dura, pero sí cuenta con un equipo nuclear compuesto por Leonardo Aranda –miembro fundador y director actual del MedialabMx, y filósofo y artista electrónico– y por Dora Bartilotti –artista multimedia, con estudios en diseño y comunicación visual, especialista en las áreas audiovisual y multimedia–. Además de ellos dos, dentro del espacio han participado otras personas que se integran a ciertas actividades o proyectos colectivos que se desenvuelven según sus intereses personales y comunitarios. Para la comunidad, uno de los objetivos es que el espacio privilegie la horizontalidad, por lo que busca que quienes se integren sean parte de la organización y preservación del espacio.

Un tema recurrente entre las comunidades para existir como ecosistemas complejos es la búsqueda de recursos económicos que les permitan realizar sus actividades, mantener sus espacios y tener un sustento económico para el desarrollo de sus proyectos artísticos. En este sentido, existen diversos modelos para obtener y distribuir los recursos de manera colectiva, por ejemplo, los financiamientos, las cooperativas o la economía solidaria y, de manera privada, las comunidades que funcionan como empresas sociales.

Sobre el caso de MedialabMx es importante recordar que el hecho de tener un espacio físico, y no sólo en internet, implica la generación de estrategias para cubrir gastos específicos como la renta, drenaje, alcantarillado, energía eléctrica, acceso a internet, y otros servicios básicos. Por tanto, cabe mencionar que esta comunidad ha tenido acceso a financiamientos extranjeros que provienen, principalmente, de organismos o empresas internacionales que buscan incidir en países en vía de desarrollo sobre alguna problemática particular. Tal es el caso de la Fundación Telefónica o BBVA (Banco Bilbao Vizcaya Argentaria). A la par ha obtenido recursos a través de su propia red de trabajo y el acercamiento a otros espacios y colectivos similares que, a manera de colaboración, han permitido la obtención de ciertos recursos humanos y materiales necesarios para la permanencia del espacio.

En este mismo sentido y para la realización de sus actividades, el MedialabMx también ha contado con financiamientos institucionales o estímulos públicos (como becas o premios) que hasta la fecha han garantizado la operación y el desarrollo de uno o varios proyectos. La obtención de este tipo de

aportes implica el desarrollo de relaciones con instituciones públicas y obliga a la propia comunidad a tener una posición política que no comprometa su propia visión crítica sobre las estructuras de poder desde las que obtienen los apoyos económicos. Finalmente, la comunidad ha buscado ser autogestiva en determinados proyectos con la intención de que su práctica no se vea comprometida por los intereses de determinados actores o instituciones públicas.

Atributos y actividades

Los atributos se asumen como una característica o etiqueta propia de la comunidad que es esencial para su naturaleza y que, al mismo tiempo, constituye la finalidad que tienen estas comunidades de práctica dentro de su estructura, independientemente del tipo de organización, temática o actividad que realicen. En este sentido, a partir del trabajo empírico se identificaron cuatro atributos: disruptivo, tecnopolítico, cultural y educativo (Galindo).

El atributo disruptivo es una característica que implica para las comunidades de práctica un posicionamiento irruptor a los sistemas y modelos capitalistas y neoliberales. Por lo regular se asocian con formas de organización horizontales y con relaciones selectivas o nulas con instituciones gubernamentales, monopolios empresariales, incluso con cierto tipo de universidades⁶. Este atributo se manifiesta en sus formas de obtención de recursos y en el tipo de actividades que realiza, mismas que casi siempre son autogestivas y que responden a intereses particulares de los miembros de la comunidad.

Se denomina atributo tecnopolítico a la característica de las comunidades que utilizan las herramientas tecnológicas para la organización, participación y acción política, principalmente, desde internet. Lo tecnopolítico se manifiesta con la incidencia que tienen estos grupos para gestionar, desarrollar y analizar políticas públicas, así como su aporte para construir vías de empoderamiento ciudadano.

Por su parte, el atributo cultural puede ser definido a partir de las transformaciones que se originan desde la irrupción tecnológica en los procesos de producción artística, musical y cultural, así como el ingreso y el fortalecimiento de la lógica de mercado en el arte (García Canclini).

Finalmente, existen comunidades de práctica que funcionan como nodos para fomentar aprendizajes técnicos y científicos, así como para impulsar prácticas de educación popular, autoaprendizaje y aprendizaje entre pares. Todo esto por medio de la implementación de programas educativos o pedagógicos que pueden ser formales o informales. A este atributo se le llama educativo.

⁶ Por ejemplo, universidades con tendencias políticas, de origen religioso o que busquen censurar las prácticas de las propias comunidades

Con base en sus características, el MedialabMx puede ubicarse entre tres atributos. Tiene un atributo cultural dado que su principal interés está en generar formas de creación, distribución y producción de bienes culturales. Al mismo tiempo, se identifica el atributo educativo en tanto que sus proyectos y procesos cuentan con un enfoque pedagógico que se basa en la formación colectiva. Finalmente se asocia con el atributo tecnopolítico cuando cuestiona desde sus prácticas la tecnología, y genera reflexiones en relación con la materialidad y la obsolescencia programada a partir de valores estéticos desde los terrenos político y social.

Además de sus atributos, las comunidades de práctica tienen intereses y objetivos particulares relacionados a diversos procesos cognitivos, históricos y sociales que se relacionan con lo tecnológico. Su interés está en procesos que puedan beneficiar a los propios miembros de la comunidad y a otras personas o grupos fuera del colectivo.

Los objetivos del MedialabMx se relacionan con la generación de un espacio de investigación y exploración de la tecnología “sin estructuras burocráticas, ni jerarquías institucionales que eran un impedimento para ser un espacio de arte y tecnología con contenidos críticos” (Aranda). Su ideología se orienta hacia el acceso abierto y equitativo del arte para producir, crear y difundir la cultura a partir de la divulgación y redistribución de contenidos.

Los miembros de esta comunidad de práctica promueven la implementación de proyectos colectivos que retomen problemáticas sociales significativas para ellos mismos. La orientación que tienen en sus procesos beneficia, desde la incidencia política y, a través del arte, la creación artística y la formación de públicos; la generación de sentidos sobre la tecnología a través de la investigación-acción. Es el caso de proyectos que abordan temáticas como la obsolescencia programada, la recuperación de la memoria oral, la violencia hacia las mujeres, la desaparición forzada, entre otras.

Algunas de las actividades que realizan pueden ser presenciales, e incluyen talleres, conversatorios, encuentros nacionales, creación de arte objeto o presentación de un proyecto artístico, entre otras. A partir de la pandemia por Covid-19, y del desplazamiento a resguardo domiciliario de las actividades no esenciales, algunas de estas labores fueron adaptadas a formatos digitales; por ejemplo, a través de foros en línea abiertos, transmisiones en streaming o de manera simultánea por medio de edición de textos colaborativos. Otra de las actividades importantes de la comunidad son la distribución y difusión de sus logros y sus creaciones artísticas, así como de invitaciones/convocatorias para la asistencia a talleres o proyectos por realizarse.

Prácticas y discursos del MedialabMx

Las prácticas y discursos del MedialabMx se enmarcan, como ya se ha mencionado, en la crítica de las relaciones que surgen entre el arte, la política y la tecnología. De ahí que la propia creación de piezas o instalaciones artísticas pongan en contexto las problemáticas sociales del país.

El Monumento a los Desaparecidos es uno de los proyectos con mayor incidencia social, ya que aborda el tema de las desapariciones en México y busca hacer visible el problema a través de la recuperación de la memoria oral con el uso de tecnologías y medios digitales. De manera concreta se trata de una plataforma participativa que enlista los nombres de personas que han sido denunciadas como desaparecidas y que, con ayuda de un software de libre acceso, invita a que cualquier persona que quiera pueda repetir uno de estos nombres y dejarlo grabado en voz. La figura 1 es una infografía que se encuentra en el monumento para explicar la forma de colaboración.



Fuente: <https://www.monumentoallosdesaparecidos.cc/>

Figura 1. MedialabMx. Monumento a los desaparecidos. Página web

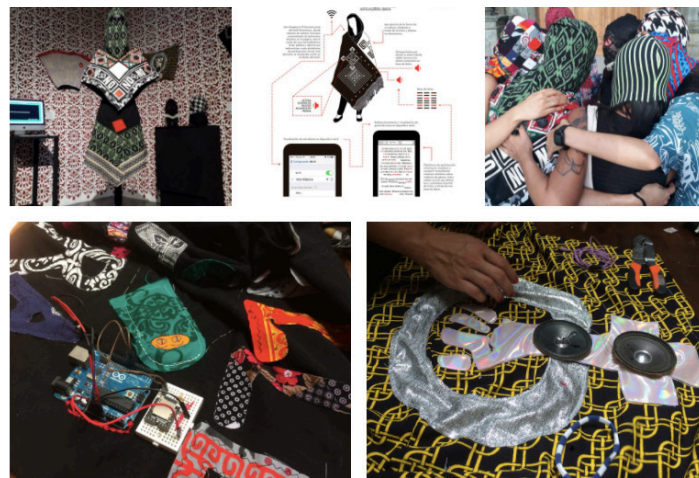
Desde el sentido estético, el proyecto generó un monumento digital que, a su vez, es un trabajo tecnológico desarrollado a partir de un sistema técnico que permite el almacenamiento de datos y la publicación de estos (la voz como registro). Pero, desde lo simbólico es un reclamo por la memoria y justicia para las personas que han desaparecido en el país.

En este sentido, la voz se vuelve en una herramienta que encarna la identidad de una persona; mientras que la participación y el acto de nombrar se convierte en un acto de solidaridad con quienes han perdido la posibilidad de enunciarse (MedialabMx).

El proceso de creación conlleva tareas de investigación, por ejemplo, a través del listado que se hizo de las personas desaparecidas, pero también implica tareas técnicas y creativas para lograr el producto final. Así, la idea estética se fusiona con el aparato ideológico de la comunidad para gestionar un proyecto participativo, simbólico, de protesta que implica un discurso posicionado sobre un problema social mexicano.

Voz pública es otro proyecto generado desde el MedialabMx en 2018. Desarrollado por Dora Bartilotti, su objetivo es visibilizar los tipos de violencia que sufre la mujer, a través de diversas estrategias de intervención en el espacio urbano. Se trata de una serie de tres mediaciones tácticas: la primera, es una página web de participación anónima en donde las mujeres pueden compartir y visualizar sus testimonios relacionados con la violencia. La segunda, es la creación de textiles que “pretende presentar todos estos relatos de la página web para hacer una lectura automatizada sonora que se vincule a un rebozo. La idea es portar este rebozo en los espacios en donde se han encontrado mayores índices de violencia. Es una manera de intervenir socialmente” (Bartilotti). Finalmente, la tercera mediación retoma el perfil pedagógico de la comunidad para reunir a las mujeres y dialogar a la vez que se generan intervenciones colectivas por la apropiación del espacio público.

La figura 2 se encuentra en la página web del MedialabMx y muestra una selección de fotografías e infografías que dan cuenta del proceso de creación del proyecto previamente descrito.



Fuente: <http://medialabmx.org/voz-publica/>

Figura 2. Procesos de creación de Voz Pública

El discurso detrás de la práctica cumple con funciones críticas y de aprendizaje dado que plantea en la *praxis* una aproximación crítica a la violencia haciendo uso de la tecnología como aliada para la intervención y la difusión de una campaña que surge en el contexto artístico. De manera que no es casual el uso de un rebozo en este proyecto; desde lo estético, es el reflejo de la identidad social y cultural mestiza de la mujer mexicana, además, al desarrollar una tecnología para convertirlo en un *wearable*⁷ manifiesta una denuncia sutil y a la vez artística. Nuevamente, el proceso parte de un trasfondo de investigación social para reflexionar sobre la violencia. Luego, de una intervención comunitaria con el grupo de mujeres que confeccionaron los rebozos y, finalmente, de la aplicación técnica para programar las voces en la ropa.

Estas prácticas aprovechan la parte utilitaria de tecnología inteligente para confrontar desde el discurso problemas sociales. La intención, desde el proceso de creación de la pieza final, es tomar una problemática y evidenciarla. En este caso, a través de un textil característico y emblemático de la cultura urbana en el que se presenta. Aquí el discurso simbólico de la prenda hace pública la voz y denuncia las violencias que viven las mujeres.

En resumen, el Monumento a los Desaparecidos y Voz Pública son proyectos que recurren a la tecnología para expandir sus capacidades en relación con la denuncia y el reclamo social. La aplicación de los aparatos no está determinada por la funcionalidad con la que fueron diseñados, sino que aprovecha sus potencialidades para buscar un impacto y una incidencia cuyo recurso es el arte que se convierte en activismo.

Ahora bien, en 2018, el MedialabMx organizó el proyecto titulado Tácticas de supervivencia humana en la era de las máquinas inteligentes, una serie de laboratorios, de residencias y talleres que tenían que ver con temas de apropiación tecnológica y ciudad. Este proyecto buscó a través de diversas actividades pedagógicas y de experimentación artística, generar conocimientos colectivos e incentivar la propuesta de acciones que acerquen a la ciudadanía a una apropiación de las tecnologías a partir de experiencias. Por ejemplo, derivado de este proyecto se hizo un artefacto (figura 3) que fue intervenido para grabar y reproducir historias. Éstas son el resultado de entrevistas que buscaron hacer una recolección de memorias colectivas entre los vecinos del barrio de Santa María de la Ribera en la Ciudad de México.

Este aparato está instalado en un espacio público y permite escuchar las voces de los testimonios que se recolectaron en la investigación mencionada, además, tiene la funcionalidad para grabar y

⁷ Este tipo de tecnología se define, desde la perspectiva de internet de las cosas (IOT), como aquellos dispositivos electrónicos inteligentes que se incorporan en prendas de vestir o que complementan al cuerpo (como implantes o accesorios), que son extensión del cuerpo o mente del usuario, y que además están programados con una funcionalidad asignada específicamente con un fin.

compartir nuevas historias en tiempo real. Esta característica deja abierta la posibilidad de seguir creando en colectivo de manera permanente.



Fuente: <https://www.dorabartilotti.com/banco-de-memorias/>

Figura 3. Teléfono del banco de memoria

Otra de las actividades de este proyecto generó una publicación a partir de un taller en el que, de manera colectiva, se organizó un proceso de discusión crítica para tratar de dar nuevos sentidos a conceptos que están arraigados a la tecnología únicamente desde el punto de vista instrumental. Dicha publicación colectiva⁸ trabajó sobre un vocabulario alternativo a conceptos ligados a relaciones tecnológicas impuestas que no tienen un trasfondo crítico sobre su origen y uso; por ejemplo, laboratorios ciudadanos, *makerspace*, apropiación tecnológica, empoderamiento, *hacker*, resistencia, entre otros.

Más allá del producto que se obtuvo, la idea principal de este taller fue la generación de procesos de participación fuera de los esquemas estereotípicos y de los prejuicios tecnocráticos que hasta ahora han definido la construcción de la tecnología sin una reflexión previa. En este sentido, algo que vale la pena señalar es que todos los resultados del proyecto están disponibles de manera abierta y gratuita para el público en general en un sitio *web*.

Con estos ejemplos, se demuestra que el arte deja de ser lucrativo únicamente para el artista y pone al servicio de la comunidad el conocimiento y la cultura de manera libre. Esto valdría la pena discutirse en el marco de que la obra artística individual suele tener intenciones meramente estéticas

⁸ Disponible en <https://imaginariomaker.hotglue.me/>

y lucrativas, lo que es opuesto a la comunidad que se ha venido describiendo, pues como se puede analizar, el activismo está conformado desde las formas de producción, distribución y consumo que son guías para las prácticas comunitarias.

En este mismo sentido, otro de los proyectos del MedialabMx es el Laboratorio Libre de Tecnologías que surge como proyecto en el que se privilegió la reflexión entre los asistentes para construir saberes horizontales, inventar modos y abordar los procesos que articulan los usos de las tecnologías y sus efectos, a través de talleres, exposiciones e intervenciones artísticas para reforzar la identidad comunitaria de Santa María la Ribera, el barrio en el que se encuentra de manera física el MedialabMx. Estas prácticas son parte del activismo, previamente expuesto, que define a la comunidad y le dota de identidad y sentido desde la colectividad.

Finalmente, destaca la continua colaboración con otros colectivos, no sólo para buscar estrategias de financiamiento, como se mencionó anteriormente, sino para generar alianzas e integrar nuevas miradas críticas para pensar las relaciones que les interesan. Por ejemplo, durante el 2021 se impartió un taller de costura en conjunto con el colectivo Costurero Electrónico. Este taller tuvo como objetivo la creación de toallas sanitarias de tela. Las acciones derivadas de la confección de este producto permiten abordar la menstruación de una forma crítica, creativa y colectiva desde una intervención a nivel técnico (con la confección de la toalla) hasta el nivel corporal y afectivo de las tecnologías como extensiones del cuerpo humano.

El taller entonces, dota a mujeres de una habilidad técnica (la costura), al mismo tiempo que fomenta la reflexión sobre la relación con el consumo de productos desechables y cierta habilidad crítica para concebir alternativas de producción y consumo donde “el activismo viene a refrescar aquella antigua capacidad, combatiendo la evolución mercantilista y elitista de la actividad artística” (Aladro et al. 10).

Conclusiones

En el presente trabajo se indagó sobre el activismo como una serie de prácticas críticas que generan las comunidades de prácticas de artistas digitales, analizando el caso del MedialabMx como una de estas comunidades. El trabajo presentado da cuenta de los discursos que rodean las relaciones tecnológicas y políticas; además, es evidente el activismo desde el quehacer artístico con énfasis en la colectividad. Aquí el entorno digital se vuelve espacio para la protesta, la resistencia y la denuncia pública. Como se explicó, las comunidades de práctica, a partir de su función crítica, contribuyen desde el activismo a través de sus acciones y proyectos. Las acciones directas de estas comunidades son políticas y narrativas. Los procesos de creación artísticos de la comunidad que se han descrito operan en el plano representativo y estético, pero también desde la investigación-acción colectiva. La

pedagogía que implementan en cada proyecto da cuenta de esto.

El activismo desde el arte tiene la presencia de la colectividad como constante del trabajo artístico que denuncia, que contrapone y que busca ser parte del aparato crítico que posicione y determine la urgencia en que ciertas problemáticas deben socializarse y tener visibilidad. Se fomenta la participación ciudadana a través de generar piezas de acceso abierto o con posibilidad de ser intervenidas o modificadas por cualquier persona.

A partir de los proyectos descritos, se coincide con Aldaro y colaboradores cuando mencionan que la fuerza del artivismo va más allá de la vanguardia estética y del señalamiento explícito de la injusticia o la desigualdad. Su alcance radica en el diálogo y el dinamismo que les aportan a los otros; por tanto, el lenguaje que se utiliza como comunidad es parte de su rasgo fundamental para generar discusiones y establecer agenda sobre las problemáticas sociales.

El papel de las comunidades de práctica de artistas conlleva más que sólo una exhibición de piezas o de *performance* que sólo benefician al artista. Comunidades como el MedialabMx favorecen la colectividad para la actuación social. En este sentido, el artista logra expresarse como autor individual pero, además, el espacio desde donde coordina sus procesos permite que otros puedan expresarse, y así gestiona otras formas de producción y distribución de los bienes artísticos.

Ante este panorama, la paradoja que propone Sfez manifiesta que la tecnología es un aparato en potencia instituyente que, a su vez, se presenta a ella misma como indiferente a esta capacidad. De manera que, mientras el acceso universal a internet ha dado paso a otras formas de generar y distribuir el conocimiento, lo anterior no ha podido garantizar de manera automática la mejora en los ámbitos sociales, culturales y económicos. Sin embargo, el uso de tecnologías digitales desde prácticas artivistas puede convertirse en una arista transversal que transforme la realidad, a partir de las capacidades de los actores sociales.

De igual forma, para las comunidades que utilizan el arte y la tecnología para expandir el alcance de su obra, es claro que el sentido hacia el activismo proviene de una conciencia social y política de los problemas estructurales que subyacen a las instituciones políticas y a los poderes fácticos en lo que embona la producción del arte. La propuesta de las comunidades de práctica como el MedialabMx radica en que sus procesos tienen un alcance que busca añadir a los bienes artísticos y culturales un valor agregado que puedan implicar el beneficio de la colectividad.

En conclusión, el MedialabMx como comunidad de práctica que promueve los esquemas de producción, creación y redistribución del arte, tiene principios discursivos cuya propuesta proviene del artivismo como una herramienta con la capacidad de transformar el contexto cultural y establecer redes creativas de cooperación y colaboración para abonar al desarrollo local.

Referencias

- Aladro-Vico, Eva, Dimitrina Jivkiva-Semova, Olga Bailey. "Artivismo: un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora". *Comunicar* 26.57 (2018): 9-18. Web.
- Aranda, Leonardo. Entrevista en videollamada. 8 noviembre 2018.
- Bartilotti, Dora. Entrevista. 12 noviembre 2018.
- Escobar, Susana, Manuel Aguilar. "Dos casos en México: #IlustradoresConAyotzinapa y #NoEstamostodas". *Revista de Arte contemporáneo*, 8 (2019): 142-150. Impreso.
- Galindo, Alma. "Conocimiento y cultura libre para el desarrollo humano: comunidades, actores y prácticas". Tesis. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2020. Impreso.
- García Canclini, Néstor, Francisco Cruces, Maritza Urteaga Castro Pozo, coords. *Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales: prácticas emergentes en las artes, las editoriales y la música*. Barcelona: Fundación Telefónica, 2012. Impreso.
- González del Miño, Paloma. "La utilización de las redes sociales como activismo político en Egipto: La revuelta 2.0 en el contexto de la 'Primavera Árabe'". *La balsa de Piedra: revista de teoría y geoestrategia iberoamericana y mediterránea* 8 (2014): 2-14. Impreso.
- Lagos, Silvia, Ana Marotias. "Los movimientos sociales en la era de internet". *Razón y palabra* 54 (2006). Impreso.
- Lion, Carina. *Imaginar con tecnologías Relaciones entre tecnología y conocimiento*. Buenos Aires: La Crujía, 2006. Impreso.
- MedialabMx. Monumento a los desaparecidos, 2018. Web.
- Rovira, Guiomar. *Activismo en red y multitudes conectadas. Comunicación y acción en la era de Internet*. México: División de Ciencias Sociales y Humanidades, UAM-Xochimilco/lcaria editorial, 2016. Impreso.
- Sfez, Lucien. *Técnica e ideología: un juego de poder*. Argentina: Siglo XXI, 2005. Impreso.
- Uribe Zapata, Alejandro. "El exploratorio, un laboratorio ciudadano en Medellín-Colombia". *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad* 10.18 (2018): 117-131. Web.
- Wenger, Etienne. *Communities of practice: learning, meaning, and identity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. Impreso.
- Wenger, Etienne, William Snyder. "Communities of practice: The organizational frontier". *Harvard business review* 78 (2000): 139-146. Impreso.

Zanotti, Agustín. “Comunidades de software libre en Argentina: algunas exploraciones y vectores de análisis”. *Global movements, national grievances. Mobilizing for “Real Democracy” and Social Justice*. Ed. Brenjamín Tejerina, Ignacia Perugorría. España: Universidad del País Vasco, 2012: 637-655. Impreso.



Artivismo: disputa estético-política por la memoria colectiva

Artivism: aesthetic-political dispute over collective memory

Melina Amao Ceniceros

Universidad Autónoma de Baja California

melina.amao@uabc.edu.mx

Resumen

El objetivo de este artículo es analizar, con base en la teoría bourdieuana, el cruce de dos campos: el arte y el activismo. Esto, para dar cuenta de la emergencia de un campo a identificar como artivismo, el cual visibiliza la compleja relación entre estética y política. Para el análisis, se hace una revisión de propuestas y discursividades de artistas contemporáneos de México que se posicionan desde una perspectiva feminista, queer y/o decolonial; se problematiza el lugar que ocupa el cuerpo en ciertas prácticas a analizarse como artistas, y se reconoce la importancia del espacio público para emprender acciones micropolíticas. Finalmente, se concluye que el artivismo es en sí mismo un campo antipatriarcal, anticapitalista y antirracista.

Palabras clave: artivismo, teoría de los campos, feminismo, corporalidad, espacialidad

Abstract

The objective of this article is to analyze, based on Bourdieu's theory, the intersection of two fields, art, and activism, to account for the emergence of a field to be identified as artivism, which makes the complex relationship between aesthetics and politics more visible. For the analysis, a review is made of proposals and discursivities of contemporary Mexican artists who position themselves from a feminist, queer and / or decolonial perspective; the place occupied by the body in certain practices to be analyzed as artists is problematized, and the importance of public space to undertake micropolitical actions is recognized. Finally, it is concluded that artivism is in itself an anti-patriarchal, anti-capitalist and anti-racist field.

Keywords: artivism, field theory, feminism, corporeality, spatiality

Cómo citar este artículo (mla): Amao, Melina
"Artivismo: disputa estético-política por la memoria colectiva". *Estudios del Discurso* 8.1(2022): 108-123

Introducción

La teoría de los campos de Pierre Bourdieu destaca la dimensión simbólica y relacional de toda lógica social configurada como ámbitos o escenas específicas. Al definir *campo* como un sistema estructurado de posiciones y disposiciones (Bourdieu *Algunas*) –caracterizado por poseer ciertas propiedades, agentes conocedores de los significados al interior del campo, un *habitus* incorporado y reglas orientadas hacia la conservación de un capital simbólico– se ofrece un modelo analítico con el cual comprender la complejidad con la que operan ciertas esferas. Tal es el caso del arte y del activismo, que en este artículo se estudian como campos autónomos que al empalmarse dan origen a otro campo: el artivismo.

Para avanzar hacia la comprensión de aquellos elementos propios del campo del artivismo, como el *enjeux* y la *illusio* (Bourdieu *Algunas*), se ha de tener como punto de partida la configuración del arte y del activismo en tanto campos, al menos reconociendo algunos de sus componentes clave. Esto con la finalidad de sostener el argumento de este artículo en torno al artivismo como un campo que deviene del cruce del arte y del activismo (aunque posee autonomía), proponiendo, de principio, un análisis sociológico que rebase la obviedad semántica y, posteriormente, abriendo la posibilidad de pensar el artivismo como movimiento social de acuerdo con la Teoría de la Acción de Alain Touraine, al abordarle desde la triada conceptual-analítica de la identidad-oposición-totalidad (Touraine).

Como base empírica, se revisa el trabajo de algunxs¹ artistas contemporáneos de México con perspectiva feminista, queer y/o decolonial, tal es el caso de Lía García, Leche De Virgen y Cerrucha, selección que responde a ciertos elementos constitutivos del artivismo que conforman su obra, como el cuerpo y el espacio público. El análisis se hace desde su propia narrativa al retomar fragmentos de entrevistas (en el caso de Cerrucha además se estableció un intercambio *online*) y posicionamientos publicados en sus cuentas virtuales de acceso abierto. A través de los diversos ejemplos, se destaca cómo el campo del artivismo está configurado por agentes articuladxs en redes solidarias y de reciprocidad (Marañón y López); de igual manera, se explica que este campo tiene como objeto en juego (*enjeux*) la construcción de una memoria colectiva en torno a sucesos/realidades que la perspectiva de Estado insistiría en conferirle el estatus de olvido colectivo, como los feminicidios o la desaparición forzada; mientras que la *illusio* estaría orientada hacia la producción de narrativas contrahegemónicas mediante la visibilización de la injusticia desde una conciencia colectiva.

1 En este artículo se opta por la disidencia gramatical para evitar la escritura masculina como aquella que se considera universal, en su lugar, se utiliza la equis para anular con ello el género gramatical. Para conocer más sobre disidencia gramatical se recomienda: Martínez, Angelita. “Disidencias en la conformación de la gramática: el lenguaje inclusivo”. *Heterotopías* 2.4 (2019): 1-16. Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/27331>

Arte y activismo como campos autónomos

El arte, lxs creadorxs y el buen gusto fueron temas ampliamente estudiados por Pierre Bourdieu. A lo largo de su obra detalla que toda relación social está condicionada por la suma de los capitales de sus agentes: capital social, capital económico, capital cultural y capital simbólico, siendo este último el que habrá de darle sentido a los otros capitales. Sin embargo, que toda relación social esté condicionada por la suma de capitales (los cuales tienen la función de distribuirnos de manera diferenciada en el espacio social), no significa que las posiciones no puedan transformarse mediante los agenciamientos (o las tomas de posición) ampliando así los sentidos del campo.

Cada tipo de capital cuenta con la facultad de la intercambiabilidad, transferibilidad y convertibilidad, lo que posibilita alcanzar el capital simbólico que opera en todo campo: el prestigio, que se puede pensar como un plusvalor obtenido mediante la legitimidad dentro del campo colocándose el agente, en este caso el/la artista, en una posición hegemónica dada su notoriedad.

Específicamente en el arte, el prestigio se ha traducido en la consagración (Bourdieu, *Lección*) del/la artista, consagración a adquirir en tanto su *praxis* artística sea reconocida por lxs otrxs jugadorxs² del campo: artistas dentro de su disciplina, galeristas, coleccionistas, curadorxs, críticxs de arte y autoridades institucionales de difusión del arte. No se debe perder de vista que el campo del arte se conforma, a su vez, por subcampos que son las diversas disciplinas artísticas: pintura, escultura, dibujo, fotografía, teatro, literatura, danza, performance, arte digital, arte urbano, música... De esta manera, la *praxis* artística podrá ser reconocida en al menos tres niveles: la obra, la discursividad y las relaciones sociales.

La obra como tal alcanzará el reconocimiento dentro del campo del arte en tanto técnica pero, sobre todo, en tanto responda a los valores estéticos (belleza, perfección, armonía, equilibrio, delicadeza, majestuosidad, exquisitez, excepcionalidad, originalidad, entre otros); valores guiados por el canon de cada disciplina artística. La discursividad es valorada con relación con el *habitus* dominante del campo del arte en la disciplina específica, a través de la coherencia, la historicidad, la ideología y el conocimiento. No se debe olvidar que el *habitus* es la “interiorización de la exterioridad” (Guerra 397), la cual se expresa en el pensamiento, la percepción y la acción del/la agente (Bourdieu,

² En Bourdieu, lxs jugadorxs son quienes se encuentran dentro de un campo específico, el cual –respecto a la forma en que opera– es entendido también como un juego [sociosimbólico] que posee reglas a seguir o quebrantar, esto como estrategia calculada o ingenua de lxs jugadorxs dispuestxs a jugar el juego de ese campo, como puede ser el campo del periodismo, el campo médico, el campo del deporte, el campo burocrático, el campo académico o cualquier otro que se pueda imaginar. Lxs jugadorxs hegemónixs son quienes respetan y conservan los bienes simbólicos del campo, y lxs pretendientes son aquellxs jugadorxs de reciente ingreso al campo que buscan adquirir legitimidad ya sea siguiendo las reglas o, en ocasiones, quebrantándolas.

El sentido) como resultado de la incorporación de la estructura social a la que pertenece. Y, el otro nivel que participa del reconocimiento de la *praxis* artística (las relaciones sociales) nos habla del rasgo distintivo que indica la pertenencia legítima al campo y que, como capital, abre la puerta hacia circuitos estratégicos: exponer en ciertas galerías y museos, aparecer en ciertos medios, obtener recursos o apoyos.

El reconocimiento de la *praxis* artística le brinda al artista un sentido de trascendencia caminando, así, hacia la consagración y, por lo tanto, ocupando una posición hegemónica en su campo. La obra de arte es entendida, de acuerdo con esta tesis, como un “un objeto que sólo existe como tal por la creencia (colectiva) que lo conoce y lo reconoce como obra de arte” (Bourdieu, *El campo* 10). Dicho en otras palabras, la pieza es valorada como parte de una ordenanza en la que se le confiere un valor cultural y se objetiva (Simmel) al ser “instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal” (Bourdieu, *El campo* 10).

Siguiendo con el modelo analítico bourdieuano, el objeto en juego o el *enjeux* dentro del campo del arte es alcanzar dicha trascendencia, mientras que el interés por el juego o la *illusio* se puede pensar como la búsqueda de la excepcionalidad. En todo caso, se habla de un campo donde lxs jugadorxs se conciben desde la singularidad de la autoría. Esto si se observa a través de la mirada hegemónica (tradicional) del arte.

Ahora bien, dirigiendo este *corpus* conceptual hacia el análisis del activismo, es preciso mencionar que nos encontramos frente a un campo cuyo sentido de colectividad predomina como parte de la *illusio*. El punto de partida del activismo es justamente configurarse sobre una lógica de acción que colectiviza, politiza y moviliza. De ahí que se distancie de pretensiones de reconocimiento individualizado, aunque –por supuesto– hay agentes que desempeñan un rol hegemónico (en los términos de la teoría de los campos) dada su visibilidad convocante y articuladora del discurso que condensa el sentido y los intereses del grupo: lxs activistas. Se tiene, entonces, que el activismo es un campo integrado por activistas, militantes y aliadxs, quienes podrán, a su vez, tener o no vínculos institucionales (tal es el caso de quienes ofrecen su conocimiento jurídico para defender, apoyar, orientar y capacitar). Es decir, a diferencia del arte, el activismo no requiere una educación formal en torno a ciertos conocimientos para conformar el campo, de tal forma que sus vínculos institucionales son pocos, contingentes o nulos. En la mayoría de los casos, lxs activistas se transforman en tales a raíz de experiencias de injusticia (como el asesinato de lxs hijxs o la vivencia de actos de violación de derechos humanos), fenómeno que se puede explicar como *prácticas intersticiales* (Scribano, *Love*), esto es: acciones (o reacciones) inesperadas que “anidan en los pliegues inadvertidos de la superficie naturalizada y naturalizante de las políticas de los cuerpos y las emociones” (Scribano, *Love* 23).

Al igual que en el arte (y que en cualquier otro campo), lxs jugadorxs del campo del activismo poseen un *habitus*, capital simbólico específico, conocimiento y reconocimiento de las reglas al interior del campo, y disputan un objeto en juego (el *enjeux*). El *habitus* se refleja en la práctica activista, encaminada a coordinar acciones colectivas con grupos de personas que han experimentado directa o indirectamente alguna forma de injusticia; también se identifica discursivamente en términos de coherencia, historicidad, ideología y conocimiento. La legitimidad sería el capital simbólico a valorar por lxs demás agentes del campo mediante la reputación, la cual sería el resultado de la congruencia y el compromiso. Las reglas del juego estarían definidas por cada subcampo dentro del activismo, entendiendo los subcampos del activismo como las causas específicas (DDHH, feminista, antirracista, pro-migrante, pro-LGBTIQ, ambientalista, antiespecista). Aunque, al margen de las especificidades del subcampo, como sistema estructurado de posiciones y disposiciones, las reglas inmanentes del activismo implican ser un actor histórico (Touraine), contar con un fuerte sentido de compromiso, coordinar o sumarse de manera coordinada a las acciones colectivas, tener posicionamientos contrahegemónicos claros, ser discursivamente articuladxs de acuerdo al perfil de activismo al que se pertenece y accionar en/desde lo público.

Dicho lo anterior, el *enjeux* –aquello que está en juego o, en términos de Alain Touraine, “aquello por lo que se lucha” (Touraine 55)–, en este campo es la historicidad (Touraine), aspirando a reescribir la historia de lxs actores sociales minorizadxs por las estructuras de poder en tanto se alcancen resultados estructurales: reconocimiento público de la injusticia (las *deudas históricas* de los Estados-nación dictatoriales, por ejemplo), acceso a la justicia, reparación del daño, reformas legislativas... Alcanzar resultados estructurales y, por lo tanto, colectivos, además de visibilizar la injusticia y despertar consciencias, es precisamente la *illusio* (el interés por el juego) del activismo.

Lxs jugadorxs hegemónicxs dentro del activismo son quienes abrazan las luchas con un sentido de comunidad y autonomía frente a los posibles intereses económicos, institucionales o de protagonismo de ciertxs actores. Lxs pretendientes, siguiendo con las categorías de Bourdieu, se identifican no sólo en quienes son de nuevo ingreso al campo, sino acaso en quienes transforman las maneras tradicionales de la lucha incorporando otras herramientas, como lxs ciberactivistas. Las disputas al interior del campo se entablan justamente alrededor de las formas que adopta la lucha, pero hay que reconocer que (al igual que con las manifestaciones artísticas) las formas que adopta la lucha son muy variadas. En todos los casos, lxs pretendientes han de encontrar la legitimidad dentro del campo en la medida en que su acción y discursividad sea coherente con la *illusio*, y su participación en el campo sea conocida y reconocida por lxs otrxs integrantes.

Artivismo: campo emergente estético-político

Los campos, nos dice Bourdieu, poseen una autonomía relativa y es sobre esta distinción que aquí se plantea pensar el artivismo. Si bien como campo el artivismo reúne propiedades del arte y del activismo, en sí mismo puede considerarse un campo autónomo donde sus integrantes pueden –como ocurre con muchos otros campos– seguir teniendo legitimidad en el campo del arte, por un lado, y en el campo del activismo, por otro. Es decir: no estamos frente a un campo donde sus agentes transfirieron *necesariamente* su capital simbólico de un campo a otro (como penosamente ocurre cuando se busca transferir el capital adquirido en el campo del entretenimiento hacia al campo de la política). El artivismo es un campo que convoca propiedades del arte y del activismo desde su surgimiento. Se podría pensar que nace fusionado, porque el arte siempre ha tenido una dimensión política y el activismo una dimensión estética.

Una definición pertinente es la que Nicolas Bautès recupera de Lemoine y Ouardi, donde refiere al artivismo como aquello que “moviliza y produce imágenes y discursos diseñados para alentar a los nuevos resultados, [es una] modalidad de acción artística y de resistencia [que emplea] el uso combinado de elementos estéticos específicos y el discurso político (o activista)” (sin página). Como se observa, el artivismo es conceptualizado más como la politización de la *praxis* artística que como la estetización de las luchas; sin embargo, las propias Stéphanie Lemoine y Samira Ouardi aclaran que artivismo es tanto el “arte de artistas militantes” como aquellas acciones artísticas que produzcan “arte sin artistas, pero con militantes”. En todos los casos aluden a un “[a]rte comprometido y comprometedor, que busca movilizar al espectador a sacarlo de su inercia supuesta para hacerle estar firme”.

Dentro de las propiedades del campo del artivismo destacan la tensión entre lo singular y lo colectivo que caracterizan al arte y al activismo, respectivamente. Si bien el sentido del artivismo se focaliza en atender temas sociales desde una perspectiva crítica y con carácter comunitario, ello no borra la autoría. A su vez, esto se relaciona con quiénes conforman el campo del artivismo: artivistas (aquellxs que desde los inicios de su *praxis* articularon creaciones artísticas con un sentido social-colectivo), artistas politizadxs, activistas con una formación o intereses en campos creativos, militantes y aliadxs. A diferencia del campo del arte, el artivismo no requiere de una legitimidad otorgada por esferas institucionales ni de la crítica del arte, aunque ello no significa que no se puedan ver beneficiadxs los jugadorxs del campo mediante el reconocimiento mediático o los apoyos financieros, de llegar a haberlos. La legitimidad será alcanzada en tanto la *illusio* corresponda con el artivismo, el cual (así como las manifestaciones artísticas y las formas que adquieren las luchas sociales) no es homogéneo. La *illusio*

del campo artista es la visibilización de ciertos conflictos/injusticias sociales mediante la producción de contranarrativas (Amao) y de contra-visualizaciones (Romero) a manera de dislocar la mirada (Lozano). Esto se relaciona con el *enjeux*, que es la construcción consciente de una memoria colectiva en oposición a los olvidos colectivos de los Estado-nación en torno a la (in)justicia social.

Otra de las propiedades específicas del campo del artivismo que le distanciaría de la perspectiva hegemónica del arte es la reciprocidad. Si bien todos los campos se constituyen a partir de relaciones sociales de intercambio de recursos (materiales, simbólicos o afectivos), la reciprocidad nos habla de un tipo de relación social en particular que produce un lazo social con centralidad en la confianza y la amistad (Marañón y López). Se trata de una “relación social fundamental entendida como la obligación moral de dar, recibir y devolver [que] constituye el lazo social que crea *humanidad*” (Marañón y López 35). En ese sentido:

[l]a reciprocidad entendida como lazo social, debería ser vista tanto en términos económicos y micro-sociales, como en los aspectos políticos y macrosociales, esto es, como el fundamento de un orden social alternativo en el que se trate de resignificar las prácticas sociales recíprocas, horizontales, solidarias y de igualdad social (Marañón y López 35).

Estos principios (reciprocidad, horizontalidad, solidaridad e igualdad) orientan la acción de lxs agentes del campo del artivismo, en particular de aquellxs que están en una posición hegemónica respecto a poder proponer proyectos de intervención de gran impacto: ya sea por el alcance en términos de ubicación (espacial) estratégica o por la composición misma de la pieza, así esta no tenga un carácter permanente, como el performance.

El espacio público: construcción de escenarios des-singularizantes

Al colocar su interés en la visibilización de ciertas temáticas sociales mediante la contra-visualización como recurso crítico para despertar conciencias y elevar los reclamos específicos, el espacio público es el lugar por excelencia del artivismo, aunque ello no le margina de las galerías ni de los catálogos del arte. Lo que ocurre cuando las piezas se materializan en intervenciones en el espacio público es que se produce una nueva relación con este: se resignifica el espacio, se transforma el paisaje y la experiencia cotidiana, y se posibilitan escenarios de encuentro (mediante el diálogo o el debate). Es decir: la causa/lucha se colectiviza y, en ello, la pieza se des-singulariza. Esto no significa que no haya un reconocimiento de la autoría; sólo que su impacto desborda lo individual.

Ejemplos de ello hay muchos, siendo uno de los más representativos La Antimonumenta, intervención alzada en la Ciudad de México frente al Palacio de Bellas Artes el 8 de marzo de 2019

por un colectivo de mujeres feministas; entre ellas, madres de mujeres víctimas de feminicidio. La instalación de la pieza además se acompañó por plantones de mujeres los días posteriores, a manera de resistencia (como documentó Voces Feministas)³ frente a un posible desalojo por parte de las autoridades, no sólo del contingente sino de la pieza. Los plantones para proteger La Antimonumenta, con la cual se alude al feminicidio y la impunidad, fueron convocados mediante redes sociales virtuales por varias colectivas feministas, lo que habla, además, de las nuevas formas de organización que conectan espacio virtual y espacio público.

Este tipo de acciones articula cuerpo-espacio-emociones al convocar o autoconvocarse una diversidad de mujeres en un acto que requiere la presencialidad para accionar los significados colectivos de la lucha. Así, el *enjeux* en el artivismo feminista (la construcción de la memoria frente a los olvidos deliberados) además problematiza el papel del cuerpo-emociones (Scribano *Sociología*) en tanto experiencia colectiva del sujeto histórico *mujer*. Y es que la trama memoria-olvido también implica al cuerpo:

[L]as memorias y los olvidos se entranan y actualizan en las vivencias y sensibilidades que implica el conocer el mundo por y a través de los cuerpos. Lo que se recuerda (y cómo se lo recuerda) es la instanciación de vivencias e impresiones pretéritas hechas cuerpo que operan como conocimientos sensibles trazando la urdimbre presente-futuro. Las tensiones y mediaciones existentes entre experimentar el pasado, recordarlo y resignificarlo narrativamente aluden a los modos en que cuerpos y emociones se configuran en (y por) las geometrías corporales y las gramáticas de las acciones en que se inscribe el presente en el fluir cotidiano (Cervio 77).

Colocar el cuerpo en el espacio público, como acto consciente de una acción política, y coordinarse con otros cuerpos en tanto proxémica hacia unos y alejamiento de otros, graba en el archivo de la memoria corporal-sensorial-afectiva-espacial los significados de la experiencia. Esto sin mencionar la contra-visualización producida: mujeres organizadas ocupando el espacio público cuando históricamente se nos ha conferido el espacio privado-doméstico, un lugar a los márgenes de la toma de decisiones.

La activista feminista Cerrucha emprende acciones de intervención del espacio público que asimismo relacionan corporalidad y espacialidad. En su *praxis* y discursividad se encuentra que el artivismo es un campo que nace fusionado, pues desde sus primeros proyectos artísticos abordó problemas sociales avanzando hacia la problematización del género. Cuerpo y espacio son dos

3 Información a consultar en Voces Feministas: <https://vocesfeministas.mx/planton-y-la-antimonumenta-lucha-resistencia-y-constancia-denuncian-acoso/>

elementos constantes en su obra, la cual deviene de procesos creativos en los que establece diálogos colectivos, tejiendo redes que exceden el momento de conformación del proyecto en cuestión. Además, bajo el principio de la reciprocidad, Cerrucha procura proyectos donde las participantes hagan usos autónomos de ciertas plataformas y contribuyan a la textualización de sus realidades cotidianas.

Uno de los proyectos de Cerrucha a través del cual se pueden reconocer las propiedades del campo artista, el *habitus*, el *enjeux* y la *illusio*, se tituló Trinchera. Emprendido en el 2020, Trinchera consistió en una serie de fotografías en gran formato de una diversidad de mujeres, niñas y bebés acomodadas brazo a brazo para simular una barricada humana. Dichas imágenes se colocaron en un vagón del metro de la Ciudad de México, en la Línea 1 (Línea Rosa) Observatorio-Pantitlán. En palabras de Cerrucha, Trinchera consistió en:

hacer esta línea grande de personas, de mujeres que estamos unidas, y es una manera de mostrarnos resilientes, una manera de crear una red de protección entre nosotras; nos presenta juntas ante la violencia de género en este país, que hoy en día está subiendo a 12 mujeres [asesinadas] al día. Trinchera: el nombre en sí mismo nos habla de que estamos en una guerra contra las mujeres. Ya lo ha dicho muchas veces la artista Lorena Wolffer, que el Estado está en guerra contra las mujeres en este país. Es muy importante visibilizar eso [...]

[...] Quise hacer el espacio para que las participantes se vistieran como quisieran, que si querían traer una pancarta, o querían escribirse algo... que también pudieran usar ese espacio donde iban a aparecer ellas para manifestarse de alguna manera, tomar una posición en ellas mismas y que este proyecto iba a ser una plataforma para que ellas fueran visibilizadas, me pareció muy bello porque ahí hay muchas otras luchas que se van involucrando (Cerrucha).

La reciprocidad como una de las propiedades del campo del activismo en la praxis de Cerrucha no sólo está presente en los diálogos o redes que se articulan de los procesos creativos en la conformación de las piezas, también se observa en el compromiso que adquiere hacia otras artistas en la difusión de su trabajo. *Arte, arma de construcción masiva* es una serie de programas transmitido por Instagram en el que Cerrucha conversa con artistas que hagan política a través del arte, ello con la finalidad de dar a conocer qué se está haciendo en este campo desde otras latitudes y crear redes de colaboración. Nuevamente se observa cómo el espacio virtual se abre como otro espacio de *praxis* artista a manera de ampliar los sentidos de lo público, generar intercambios y consolidar proyectos. Esto, claro, sin contar que la virtualidad ha adquirido mayor presencia en las interacciones sociales desde la pandemia.

La politización estética del cuerpo

Muchas de las manifestaciones feministas encuentran en el cuerpo un recurso comunicativo desde el cual posicionarse. Si se retoma la definición de Stéphanie Lemoine y Samira Ouardi respecto a que el activismo es el “arte de artistas militantes” pero también el “arte sin artistas, pero con militantes”, se puede identificar la existencia de prácticas activistas en ciertas expresiones estético-políticas, así quienes las emprendan no se enuncien artistas ni activistas. Actos como descubrir el cuerpo en la protesta y mostrar consignas escritas en los senos expropián los significados neoliberalizantes en torno al cuerpo femenino, los cuales le han conferido un lugar sexualizante en tanto consumo del modelo de la masculinidad hegemónica. Al modificar *los usos* del cuerpo de las mujeres –donde ya no es un objeto a poseer sino una herramienta política– se produce nuevamente una contranarrativa de género y, a su vez, se politiza el cuerpo de las mujeres, que ha sido históricamente mercantilizado. Al apropiarse los significados corporales mediante la protesta, se expropia de nuestros cuerpos a un modelo que ha pretendido fijar los límites sociales mediante el disciplinamiento.

Identificar que, efectivamente, hay una estetización de las luchas sociales no significa que estas sean cooptadas por la cultura de masas. Significa, acaso, que se están ampliando los sentidos del campo del activismo a manera de actualización tanto discursiva como de formas de acción. Tenemos, así, que hay actos de protesta feminista y/o queer (pro-LGBTIQ) donde se baila [haciendo *voguing*] por *las que ya no están*: mujeres asesinadas o desaparecidas. Se trata de acciones micropolíticas en las que el cuerpo y los afectos resisten a un sistema mediante la convivencia, el disfrute y la alegría.

El *performance* es uno de los lenguajes artísticos que en sí mismo reta los convencionalismos en torno al cuerpo y al arte. No sería errado decir que el *performance* es implícitamente político. Ahora bien, cuando los usos estético-políticos del cuerpo hacen de este una herramienta discursiva feminista, transfeminista, antirracista o decolonial nos encontramos frente a procesos multiescalares, donde se encarna lo macro (los sistemas de dominación) y se deconstruye en lo micro (el cuerpo y la subjetividad).

Dos ejemplos con distintas narrativas son Lía García y Leche De Virgen, quienes a través del *performance* cuestionan la norma binaria del sistema sexo-género y los supuestos biomédicos del “cuerpo sano”. Algunas de las piezas de Leche De Virgen hablan de su propia experiencia a los márgenes de las narrativas dominantes como un cuerpo que por cuestiones de salud ha sido intervenido; así, tras haber recibido un trasplante de órgano se define como un híbrido, como un cuerpo que hospeda varios seres. De su serie *Xenobiosos*, Leche De Virgen explica:

Hoy puedo afirmar que efectivamente soy no-binario, posicionado desde la lógica de las multiplicidades genéricas que exceden lo humano, más cercano al holobionte, el mundo vegetal, lo maquinal y la legión demoniaca, por lo que pueden referirse a mi persona con los pronombres él, ella y ellxs (Leche De Virgen).

Por otro lado, Lía García, artista de performance, escritora de poesía trans y activista, a través de sus piezas reclama el lugar de los afectos y los deseos en torno a la transición de género. En el 2015, dentro de su trabajo titulado Sentir lo Trans, escribió:

Han pensado, reflexionado, estudiado e investigado durante mucho tiempo el tema trans y creo que no lo han hecho desde un lugar colectivo que nos convoque. Pienso que es tiempo de SENTIR LO TRANS: encarnarlo, atravesarlo, nombrarlo. De resistir desde el amor. JUNTO A NOSOTRXS Y CON NOSOTRXS... CUERPO A CUERPO..." (Lía García).

Algunos de sus performances consisten precisamente en sentir literalmente (con los sentidos y las emociones): tocar el cuerpo, abrazar, acariciar... Son piezas colectivas en las que participa la audiencia, con la finalidad de llevarse un aprendizaje que modifique los significados dominantes en torno a las personas trans. Así, produce experiencias intersubjetivas que se vuelven intercorporales e interafectivas, que buscan un sentido pedagógico de des-aprendizajes normativos y re-aprendizajes afectivos.

Conclusiones: Pensando el artivismo como movimiento social

Mientras algunas perspectivas consideran al artivismo como una corriente artística, aquí se propone pensarlo como movimiento social, que de ninguna manera es homogéneo. Para articular los niveles individual y organizacional, el punto de partida de esta propuesta se fundamenta en ciertos componentes recuperados de la teoría de Charles Tilly y Claus Offe. Si bien algunas acciones artivistas son emprendidas por artistas y artivistas de manera individual, proponer considerarle movimiento social atiende a la *temacidad*, en los términos de Offe: el tema que representan dichas acciones, que en todo momento es de carácter colectivo. Por otro lado, se tiene que, si bien Tilly señala que un movimiento social prescinde de actuaciones en solitario, al tener las acciones artivistas una discursividad colectiva a partir de aquello que está problematizando, una materialización pública, objetos de reivindicación y espectadorxs, se encuentran algunos de los componentes que posibilita esta argumentación. El acto podrá ser individual pero las reivindicaciones que persigue son sociales. Además, como campo, siguien-

do a Bourdieu, el activismo se articula socialmente entre agentes que comparten ciertos intereses. De tal forma que toda acción a considerar *artista* encontrará la legitimidad al interior del campo por su cualidad relacional.

El esquema triádico de los movimientos sociales de Alain Touraine respecto a identificar identidad-oposición-totalidad permite especificar cada lucha. Y si –como se acaba de revisar– el activismo es un campo autónomo estético-político, se puede ver a través de la acción ciertas regularidades. En la definición de Touraine, el movimiento social:

[...] es la conducta colectiva organizada de un actor luchando contra su adversario por la dirección social de la historicidad en una colectividad concreta. No se deben separar jamás las orientaciones culturales y el conflicto social (Touraine 255).

Si bien el activismo no abandona (ni necesariamente se opone a) los valores estéticos tradicionales, su potencia se encuentra en la dimensión política de su *praxis*, la cual se expresa en un lenguaje estético que muchas veces prescinde de la metáfora. Touraine nos explica que los movimientos sociales no sólo develan la existencia de acciones colectivas/populares orientadas por grupos dominados, sino que dichos grupos participan de un campo histórico “que lucha por el control y la reapropiación del conocimiento, las inversiones y el modelo cultural que la clase dirigente ha identificado para sus propios intereses” (Touraine 257). Se trata, pues, de una resignificación de ciertas formas socioculturales que dé pie a una sociedad alternativa mediante el movimiento social, el cual es definido como conducta “socialmente conflictiva pero también culturalmente orientada” (Touraine 258).

Un rasgo pertinente para los fines de este análisis, es que la acción de los movimientos sociales “no está dirigida fundamentalmente frente al Estado y no puede ser identificada con una acción política por la conquista del poder; al contrario, es una acción de clases, dirigida contra un adversario propiamente social” (Touraine 258). De ahí que el movimiento social se presente como la combinación de tres principios: la identidad, la oposición y la totalidad; dado que para luchar es “necesario saber en nombre de quién, contra quién o sobre qué terreno se lucha” (Touraine 259). De manera general, en el activismo la identidad está definida por un sentido de justicia social; la oposición (el adversario) es la diversidad de violencias y la impunidad; y la totalidad, un modelo patriarcal-colonial-capitalista que produce desigualdad.

Sobre el concepto *identidad* y su relación con los movimientos sociales es preciso recurrir a Alberto Melucci para reconocer la *identidad colectiva* –el *yo social (social self)*–, como un elemento fundamental de la acción colectiva, elemento con el cual se puede sostener la propuesta de pensar

el artivismo como movimiento social. La identidad nos habla de la posibilidad de experimentar la misma indignación o descontento frente a una misma injusticia y, en consecuencia, de la capacidad de accionar. En otras palabras: sin la identidad colectiva no hay posibilidad de acuerdo ni de negociación para la acción colectiva. Sin ella, simplemente no hay acción:

Esta construcción social de lo “colectivo” está continuamente trabajando cuando se da una forma de acción colectiva; un fracaso o ruptura de ese proceso hace imposible la acción. Me refiero al desenvolvimiento del proceso de construcción y negociación del significado de la acción colectiva, como identidad colectiva. El término “identidad” no da cuenta del aspecto dinámico de este proceso, pero señala la necesidad de un grado de identificación, que es precondition para cualquier cálculo de ganancia y pérdida. Sin la capacidad de identificación, la injusticia no se podría percibir como tal, o no se podrían calcular los intercambios en la arena política. La acción colectiva como pluralidad (Melucci 359).

Compartir valores, significados y creencias brinda un sentido de pertenencia y la construcción de la imagen que tienen los miembros de sí mismos (Chihu y López). Desde esta consideración, para hablar de identidad colectiva en el artivismo es preciso vincular las causas que se abrazan de manera específica. Así, se puede regresar a la tríada de Touraine y observar acciones artivistas que permitan precisar la identidad como feminista, antirracista, anticapitalista o queer (por mencionar algunos perfiles); la oposición como la violencia de género, el racismo, la homofobia, la transfobia, la aporofobia, el clasismo... expresados por adversarios-sujetos o adversarios-instituciones concretos; y la totalidad como la sociedad tal como está estructurada en términos de sistemas de clasificación/jerarquización social, legislación, educación, acceso diferenciado a los derechos, modelo económico, sistema político.

Otro análisis triádico anterior al de Touraine se encuentra en Charles Tilly, quien destaca que toda *campaña* vincula 1) el grupo de quienes se atribuyen la autoría de la reivindicación, 2) el objeto u objetos de dicha reivindicación y 3) el público (Tilly 22). Intentando una traducción para los fines de esta propuesta, a la *campaña* en el artivismo se le llamaría la *acción artivista* (el reclamo, la visibilización de la inconformidad, expresada en intervenciones urbanas o actos performáticos), encontrando el objeto u objetos de la reivindicación contenidos en conceptos como la justicia, la autonomía, la emancipación, la vida libre de violencia o la reparación del daño (según la causa).

Por otro lado, Claus Offe distingue la *temacidad* de los movimientos sociales (el tema, el problema) como un asunto que surge como “un resultado conjunto de valores y de hechos, de intereses y sucesos, de factores subjetivos y objetivos” (Offe 40). En ese sentido, la temacidad artivista es la *causa*, y esta –como se mencionó– es diversa. Se debe, pues, acudir nuevamente a Bourdieu para comprender la temacidad como la especificidad de las luchas a analizarse como subcampos. Pero esta asociación conceptual no busca establecer fronteras rígidas sino reconocer justamente la complejidad del artivis-

mo, por lo que siempre podrán aparecer “nuevos temas poniendo primariamente el énfasis sobre factores u objetivos” (Offe 40).

Las acciones artivistas, por la propia naturaleza del campo, son invariablemente contrahegemónicas: antipatriarcales, anticapitalistas y antirracistas. Si bien no pierden la autoría, trascienden la individualidad al problematizar y visibilizar conflictos sociales. Producen, de esta forma, reflexiones, imaginaciones y potencialidades de acción política “otras”, dislocando los sentidos ortodoxos del campo del arte y del campo del activismo. Sin embargo, no hay que perder de vista las tensiones dentro del campo entre agentes hegemónics y pretendientes, como nos dice Bourdieu, no sólo por la antigüedad en el campo sino por sus capitales y la intercambiabilidad entre ellos como beneficio calculado.

Así como ocurre en campos como el street art (Amao, Nuevas formas), no se descarta la pérdida de legitimidad al interior del campo en la medida en que la visibilidad mediática o nexos institucionales de lxs artistas ponga en riesgo la illusio. Es decir, cuando el interés por el juego no sea la visibilización de la desigualdad, el conflicto o la injusticia ni se produzcan contranarrativas ni contravisualizaciones. Esto podrá analizarse no como fiscalización de las acciones y relaciones sino a partir de su valor simbólico. ¿Es acaso más legítimo un acto clandestino que uno autorizado? ¿Qué es más eficaz en cuanto a accionar de los significados perseguidos? ¿Qué otorga plusvalor simbólico: una acción de intervención urbana clandestina a manera de transgresión del espacio o, acaso, una instalación que contó con presupuesto y autorización gubernamental? Sin duda, quienes habrán de definir esto son lxs agentes de este campo y, por supuesto, no se puede aspirar al consenso. Los posicionamientos políticos, así como las posicionalidades estructurales, distribuyen de manera diferenciada a lxs agentes dentro del mismo campo y posibilitan (o, incluso, median) la diversidad de perspectivas.

Referencias

- Amao, Melina. “De las narrativas dominantes a las contranarrativas: diseñar para dislocar los estereotipos de género”. *Repensar los diseños: de lo binario a lo queer*. Ed. Alejandro Daniel Murga González, Elvia Guadalupe Ayala Macías. México: Universidad Autónoma de Baja California, 2021: 169-192. Impreso.
- Amao, Melina. “Nuevas formas de *street art*: una aproximación desde la teoría de los campos”. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades* 38.82 (2017): 141-172. Web.
- Bautès, Nicolás. “L’expérience “artiviste” dans une favela de Rio de Janeiro”. *Cahiers de géographie du Québec*, Canada. Département de géographie de l’Université Laval 54. 153 (2010): 471-498. Web.
- Bourdieu, Pierre. *Lección sobre la lección*. Barcelona: Anagrama, [1982] 2002. Impreso.
- . “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método”. *Criterios, La Habana* 25-28 (1989-1990): 1-26. Web.
- . *El sentido práctico*. Buenos aires, Argentina: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- . “Algunas propiedades de los campos”. *Cuestiones de sociología*. Madrid, España: Edición Akal, 2008: 112-119. Impreso.
- Cervio, Ana Lucía. “Recuerdos, silencios y olvidos sobre “lo colectivo que supimos conseguir”. Memoria(s) y olvido(s) como mecanismos de soportabilidad social”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 2.2 (2010): 71-83. Web.
- Cerrucha. Episodio No. 3. *Arte, arma de construcción masiva* 18 agos 2020.
- Chihu, Aquiles, Alejandro López Gallegos. “La construcción de la identidad colectiva en Alberto Melucci”. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial* 3.1 (2007): 125-159. Web.
- Guerra, Enrique. “Las teorías sociológicas de Pierre Bourdieu y Norbert Elias: los conceptos de campo social y habitus”. *Estudios Sociológicos*, 28.83 (2010): 383-409. Web.
- Leche De Virgen, Instagram, 21 ene 2020.
- Lía García, Sentir Lo Trans, 2015. PDF.
- Lozano, Rían. *Prácticas culturales a-normales. Un ensayo alter-mundializador*. México: PUEG-UNAM, 2010.
- Marañón Pimentel, Boris, Dania López Córdova. “Una propuesta teórico-metodológica crítica para el análisis de las experiencias populares colectivas de trabajo e ingresos. Hacia una alternativa societal basada en la reciprocidad”. *La economía solidaria en México*. Coord. Boris Marañón Pimentel. México: UNAM, 2013: 25-58. Impreso.

Melucci, Alberto. *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia. Capítulo 1. Teoría de la acción colectiva*. México: El Colegio de México, 1999: 25-54. Impreso.

Offe, Claus. “Los nuevos movimientos sociales”. *Ariel*. Barcelona, 1984: 37-51. Impreso.

Romero, Belén. “La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y contra-visualizaciones decoloniales para sostener la vida”. *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 8 2015: 1-22. Web.

Scribano, Adrián. “Sociología de los cuerpos/emociones”. *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad* 10 (2013): 91-111. Web.

---. *Love as a Collective Action. Latin America, Emotions and Interstitial Practices*. Nueva York: Ed. Routledge- Taylor & Francis Group, 2020. Impreso.

Simmel, Georg. *El individuo y la libertad*. Barcelona: Ediciones Península, 1998. Impreso.

Tilly, Charles. *Los movimientos sociales 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona: Editorial Crítica, 2010. Impreso.

Touraine, Alain. “Los movimientos sociales”. *Revista Colombiana de Sociología* 27 (2006): 255-278. Web.



