

VISIBLE /
INVISIBI
LIZACIÓN

APROXIMACIONES EN TORNO A LA VIOLENCIA

VII

VISIBLE INVISIBILIZACIÓN.

APROXIMACIONES EN TORNO A LA VIOLENCIA

Publicación con motivo de la exposición *Visible*

invisibilización.

Aproximaciones en torno a la violencia

16/08/2013 – 15/11/2013.

Ciudad de Querétaro, Querétaro

5/12/2014 – 15/02/2015.

Morelia, Michoacán.

México

Coordinación editorial:

Gabriela Martínez y Martínez

Said Emmanuel Dokins Milián

Diseño:

Jhonathan Dokins Milián

Fotografía:

Leonardo Luna y David Luna

Revisión y corrección:

Blanca Sotos

Textos por:

Gabriela Martínez y Martínez Yorchil Medina

Maria Teresa García G. Besné Enrique Ježík

Guillermo Pereyra Víctor Pérez-Rul

Said Dokins Lorena Wolfffer

Halim Badawi Sayak Valencia

Daniel Ferrerira Fausto Gracia

Carlos A. García Calderón Isaac Torres

Margarita Calle Fernando Llanos

Irving Domínguez Adela Goldbard

Taniel Morales Yury Hernando Forero

Pedro Reyes César Martínez

Juan Carlos Jiménez

Primera Edición: 2015

Editorial Pneuma

Sociedad Dokins para las
nuevas prácticas artísticas, A.C.

ISBN: 978-607-96422-0-4

<http://visibleinvisibilizacion.org>

V I S I B L E /
I N V I S I B I
L I Z A C I Ó N

APROXIMACIONES EN TORNO A LA VIOLENCIA

«La violencia contemporánea es difusa, contagiosa e incontroable porque ya no es la expresión privilegiada de sujetos tradicionales, como el Estado, el crimen doméstico común y los grupos revolucionarios. Pero no hay que fetichizar su carácter inasible, pues el desafío es exponer sus resortes explicativos.

Considerar que la violencia es algo indecible equivale a anular la interrogación crítica sobre sus límites y condiciones de posibilidad. Que la violencia se haya vuelto más incontenible no significa que sea el destino inevitable de la humanidad.»

Guillermo Pereyra

Sección 01/
VIOLENCIA INVISIBLE

INTRODUCCIÓN

Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia es un proyecto independiente que se ha realizado en un momento concreto en México. A partir del gobierno del presidente Felipe Calderón, la invisibilización de la violencia se hizo aún mayor a través del exceso e instauró «la guerra contra el narcotráfico» entre cuyas consecuencia se cuentan miles de muertos y desaparecidos. El cambio de poder ha agravado la situación nacional en lo que respecta a la inseguridad y la violencia, los problemas económicos, la total impunidad, la desigualdad en ingresos, el bajo nivel de salarios y prestaciones sociales, la excesiva corrupción, las tensiones étnicas, y la desconfianza en el ineficaz gobierno actual. No menos importantes han sido estas cuestiones en Latinoamérica, donde la represión, la desaparición forzada y los sistemas de control ciudadano continúan siendo gravísimos problemas al igual que

en México. Las manifestaciones antigubernamentales se han incrementado en los últimos dos años, el hartazgo social se desborda día a día.

Si bien el tema de la violencia nunca ha sido ajeno a los ámbitos artísticos y académicos, ante la urgencia de pronunciarnos en torno a este fenómeno desmedido en nuestros países, quienes hemos participado en el proyecto *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*, consideramos que es fundamental tender puentes que faciliten el encuentro y la reflexión sobre la problemática de la violencia, que dicen, de modos distintos aunque complementarios, aquello que suele no decirse, pero de lo cual es menester ocuparnos. La violencia es un tema que nos toca profundamente a todos y que, por tanto, nos corresponde igualmente a todos. Desde diversas trincheras, cada disciplina habrá de aportar en el camino

por comprender, en el más amplio sentido del término, lo que hoy nos convuelve, con la intención de que nos mueva en un mismo sentido orientado a la acción.

Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia explora diversas prácticas artísticas y discursos visuales que señalan o apuntan desde diferentes aproximaciones hacia la violencia en México y Latinoamérica como un tema que no podemos dejar de lado bajo ningún concepto; este trabajo reúne el trabajo de treinta y un artistas nacionales e internacionales, así como a varios especialistas en el campo de la investigación y en temas de violencia. El presente catálogo da cuenta de ello como un documento y registro del trabajo realizado y se plantea desde una postura crítica ante la violencia ya sea desde la producción artística o académica; permite aproximarnos desde estas prácticas a la problemática actual que posibilita distintos campos de acción, diálogo, reflexión, comunicación y cruces multidisciplinarios que a su vez han trazado otros espacios de construcción.

Ha sido de suma importancia integrar la exhibición con una revisión directa de la temática en trabajos de investigación, por lo que parte de esta tarea ha consistido en el desarrollo de talleres, conferencias, clínicas, conversatorios, revisión de proyectos, así como la producción del presente catálogo. Un pilar fundamental de este amplio trabajo ha sido documentar los procesos de producción artística y teórica: el registro de la experiencia no sólo se hace indispensable como un ejercicio de sistematización propio de cualquier

proyecto, sino como una manera de dejar esta huella en el presente y de responder a un momento histórico emergente y álgido en México.

Las sedes de este proyecto en la Ciudad de Querétaro han sido el Centro Educativo y Cultural Manuel Gómez Morín, el Museo de la Ciudad de Querétaro, el Centro Cultural Bernardo Quintana Arrijo de la Universidad Autónoma de Querétaro, la explanada de la Rectoría de la Universidad Autónoma de Querétaro y la Plaza Constitución en el Centro Histórico de la ciudad.

En la Ciudad de México, se desarrollaron actividades en el Centro Cultural de España en México.

Parte fundamental de este proyecto es su itinerancia en diversas localidades; la primer sede de itinerancia ha sido la Ciudad de Morelia, Michoacán, donde la muestra fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, el Centro Cultural Clavijero, el Centro Mexicano para la Música y las Artes Sonoras, el Centro de Documentación e Investigación de las Artes y la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.

Entre las actividades que se han llevado a cabo destaca *Escultura social, taller de estrategias colectivas y participativas en torno al arte contemporáneo*, impartido por Taniel Morales, donde se revisaron dinámicas de trabajo colectivo basadas en el concepto de escultura social; los alumnos de este taller, junto con la comunidad universitaria, participaron en la realización de la pieza *Colaterales* en la explanada de la Universidad Autónoma de Querétaro. De igual manera fue de importancia

el seminario *Artivismo: la estética y la política confrontadas. Performance y prácticas antagónicas*, impartido por César Martínez en el Centro Cultural Bernardo Quintana Arrioja de la Universidad Autónoma de Querétaro. Este seminario concluyó con una acción colectiva en el Centro Histórico de la ciudad, que abordaba el problema de la desaparición de mujeres en el Estado de Querétaro, una cuestión que ha pretendido ser invisibilizada en este estado.

En el Centro Cultural de España en México, así como en el Centro de Documentación e Investigación de las Artes en la Ciudad de Morelia, se llevó a cabo el seminario sobre violencia contemporánea, impartido por Guillermo Pereyra, en el cual se trató el concepto de lo político, la lógica tradicional de la violencia, la violencia aniquiladora y la guerra contemporánea, entre otros temas. Pereyra dictó la conferencia *Horizontes de la violencia contemporánea* en el Centro Cultural España en México, así como en la Facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Querétaro y en el Centro Cultural Clavijero de la Ciudad de Morelia.

En la Ciudad de México y en Morelia hubo una serie de conversatorios, donde se presentaron y discutieron las piezas que conformaban la exposición, y en los que participaron Fernando Llanos, Adela Golbard, Isaac Torres, Andrés Orjuela, Miguel Rodríguez Sepúlveda, Yury Hernando Forero, Víctor Pérez-Rul, Belsay Maza, César Martínez, Carol Borja, Enrique Hernández y Ricardo Zambrano; las moderadoras invitadas al Centro Cultural

de España fueron Claudia de la Garza y Amanda de la Garza, quienes trazaron líneas de discusión y análisis, al poner en relación el aporte de las piezas de los artistas con la experiencia de la violencia en México. Además, se realizó un laboratorio de arte contemporáneo con el artista colombiano Yury Hernando Forero en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, y Enrique Ježik llevó a cabo una revisión de proyectos en la Ciudad de Morelia. La exposición y las actividades realizadas han tenido también la finalidad de contribuir al desarrollo artístico y cultural en las ciudades de Querétaro, Morelia y México, lo que generó un campo de reflexión y discusión pública sobre la violencia en México y América Latina.

Es importante mencionar que varias de las piezas se desarrollaron en la Ciudad de Querétaro *ex profeso* para la muestra. Lorena Wolffer se reunió con cincuenta mujeres, quienes aportaron su experiencia para producir la pieza *Mírame a los ojos*; Joaquín Segura desarrolló parte de su obra en la ciudad, igual que Isaac Torres, quien siguió de cerca la marcha del silencio; las piezas de Pedro Reyes también se generaron en un taller realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro y en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo; por su parte, Pérez-Rul y Llanos trabajaron parte de sus piezas a partir del espacio dentro del Museo de la Ciudad.

Este registro, catalogación y archivo del proyecto se acompaña de una serie de textos críticos sobre la violencia en la

actualidad, al mismo tiempo que resulta en una aproximación teórica a las piezas que presentan los artistas. Se divide en cuatro partes:

El primer capítulo, *Violencia invisible*, consta de tres aportaciones: María Teresa García G. Besné nos recuerda el estado actual de violencia en México y señala la pertinencia de hacerla visible a través del arte; Said Dokins presenta el eje curatorial, a través de un recorrido a lo largo de las operaciones artísticas que conforman la muestra; Guillermo Pereyra aporta elementos para entender la violencia contemporánea al analizar las guerras policiales y los tráficos que emergen en la era del capitalismo total, su violencia aniquiladora, para esbozar ciertas posibilidades en lo que atañe a romper con la naturalización de la violencia.

El segundo capítulo, *Aproximaciones*, contiene el registro fotográfico de las piezas que conforman la exposición. Para hacer posible este puente de comunicación entre academia y arte, en el tercer capítulo, *Intersecciones*, algunos investigadores reflexionan sobre las operaciones artísticas que se despliegan en la muestra. Irving Domínguez comenta *Preludio*, pieza de Miguel Rodríguez Sepúlveda, y cuestiona si «¿Hemos dejado de hablar y ahora sólo sabemos escupirnos? ¿Es tal nuestro desencanto con la democracia que resistir la provocación directa preserva cierta dignidad en nuestra condición de ciudadanos?». Margarita Calle comenta *Risa Revolución* y destaca cómo el artista Óscar Salamanca se vale de la ironía y la interacción relacional como estrategias de

visibilidad y enunciación. Halim Badawi menciona las nuevas capas y procesos de reflexión en la obra de Orjuela y problematiza sus canales, formas de representación y construcciones de sentido. Carlos Alberto García Calderón presenta Apuntes sobre *Narraciones Periféricas N.º 1 de Hilo Rojo*, donde plantea la necesidad de materializar y recuperar el dolor como signo de un presente donde la violencia se ha vuelto cotidiana. Daniel Ferreira reseña *El museo imposible* y cuenta un día en la historia de una Mini-Uzi en Colombia, a propósito de la pieza del artista colombiano Edwin Sánchez, que refleja cómo este artefacto se ha convertido en un símbolo patrio. Juan Carlos Jiménez Abarca nos introduce al arte contemporáneo de Michoacán y ofrece algunas notas sobre el problema de violencia, específicamente en el estado michoacano.

Por último, en el cuarto capítulo, *Apuntes*, los propios artistas comentan sus obras, realizan notas sobre el proceso o reflexionan sobre la intención de la misma; algunos lanzan una serie de cuestionamientos y dejan abiertas las preguntas, mientras que otros hacen mención de su trabajo de investigación-producción.

Este catálogo permite encontrar los vínculos que unen a los participantes de este trabajo que gira alrededor de un tema que, no sólo es ineludible, sino tarea urgente en la búsqueda de comprender y, desde ahí, modificar las formas la violencia que estamos viviendo, y deja abierto este canal de esfuerzos, experiencias y reflexiones compartidas para continuar.

MÁS DE UNA MANERA DE HACER(LO) VISIBLE

«México es un país de Estado de derecho, y en un año se ha logrado reducir en un 30% el número de homicidios vinculados a la delincuencia organizada.»

Enrique Peña Nieto
Davos (Suiza), 22/01/2014

Hoy es Michoacán...

Méjico se convulsiona y, entre estertores de muerte, se despliegan los discursos fallidos e indolentes. El mapa se va redefiniendo, según la transgresión lo va significando. Los diálogos cómplices, y cada día más radicalizados, buscan rescatar cualquier papel que enuncie la supervivencia de la credibilidad. Nos apostamos en un espacio que sólo puede hablarnos desde una violencia que visiblemente busca la invisibilidad.

Así, entre odas al cinismo y a la impunidad, relatos discordantes y fragmentos de una visualidad cargada de historia, se ejerce una evidente estrategia de legitimación del discurso que busca concebir algo que fuese capaz de provocar un corte, una incisión frente a lo que vivimos, a lo real, a lo complejo, a lo visible.

Nuestro país es ahora una cuestión de espacio, también de tiempo; un espacio ocupado y un tiempo fragmentado. Michoacán

es hoy, pero Chihuahua y Sinaloa, el Estado de México y Guerrero también han sido y son estados que sufren esta situación. Y éste, nuestro espacio-tiempo, devastado y agotado, encuentra en otras miradas, a través de otras realidades de discursos creíbles y de verdades insoslayables, bastiones, salidas y trincheras que dejen ver aquello que no puede ni debe ser visible.

Sin duda, *Visible invisibilización* como proyecto curatorial, se concibió con esa premisa: fue bastión, salida y trinchera que concentró veintisiete maneras de hacer(lo) visible. Nos condujo a acrecentar nuestra conciencia y a reflexionar sobre la realidad que nos rodea. Encabezado por Gabriela Martínez y Martínez y Said Emmanuel Dokins Milián, el proyecto abrió nuevos caminos, haciendo evidente que el arte trabaja más allá de las prácticas políticas inmediatas; ambos enlazaron diferentes discursos artísticos frente a un mismo acontecimiento. La Ciudad de Querétaro, sede de este encuentro, presentó —por primera vez en muchos años— una propuesta conceptual capaz de promover una visión más compleja y precisa de la realidad que ahora enfrenta el fallido Estado mexicano.

Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia nos aproximó a recorridos que trazaban afirmaciones y descolonizaban pensamientos sobre aquello que no era visible del acontecimiento, rodeándolo, atravesándolo y formando visiones que hablaban más al pensamiento que a la mirada, a través de diversas prácticas artísticas y desde múltiples lenguajes propios, que dejaron que el mutismo del discurso narrativo hablase por ellos.

Teresa Margolles, Enrique Ježik, Pedro Reyes, Miguel Ángel Rojas, César Martínez, Lorena Wolffer, Fernando Llanos, Miguel Ángel Rodríguez, Artemio, Ximena Labra, Joaquín Segura, Adela Goldbard, Rubén Gutiérrez, Sayak Valencia, Taniel Morales, Isaac Torres, SMDR, Edwin Sánchez, Óscar Salamanca, Andrés Orjuela, Enrique Hernández, Fausto Gracia, Los Rayos, Yury Hernando Forero, Hilo Rojo, Víctor Pérez-Rul y Yorchil Medina conformaron la muestra, definieron sus conceptos y hablaron desde su esencia.

Fue necesario dejar de hablar por un instante... sólo quedaron los daños colaterales. «¿Ya se puede barrer la basura de la explanada de Rectoría?» Sólo el silencio podía responder esta pregunta.

HORIZONTES DE LA VIOLENCIA

I

Existe una lógica clásica de la violencia vinculada con el problema de las decisiones soberanas que conducen a la guerra. En el caso extremo, cuando las vías normales de resolución de los conflictos son agotadas, un pueblo soberano puede decidir declarar la guerra a su enemigo. En un sentido clásico, lo político no es ajeno al acto de eliminar físicamente a los soldados que forman parte del grupo de los enemigos. La conocida tesis de Carl Schmitt es que la guerra es un presupuesto de lo político, una *posibilidad real* que acecha a toda decisión soberana. Pero la violencia guerrera no es el contenido o el fin de lo político, ni algo ideal o deseable. A esto se lo conoce como la hipótesis schmittiana no belicista de lo político. ¿Qué utilidad tiene esa hipótesis para pensar la relación entre política y violencia? Por un lado, sólo en la lucha armada se manifiesta de manera clara y visible

la consecuencia de los reagrupamientos políticos entre amigos y enemigos; en la guerra los hombres mueren para defender la unidad soberana amenazada. La racionalidad clásica del sacrificio guerrero consiste en que algunos deben morir para que pueda vivir la unidad política. Pero, por otro lado, el aspecto crucial es que lo político no es reducible a la violencia. El argumento de Schmitt revela la complejidad de la relación clásica entre política y guerra: aunque lo político no es equiparable a la violencia guerrera, no la elimina ni la desecha; la guerra no forma parte de una naturaleza asocial anterior a lo político sino que es la última instancia de la relación política. Leo Strauss interpreta correctamente el planteamiento schmittiano. Afirma que considerar a la guerra como un presupuesto de lo político implica que la unidad política soberana renuncia a la imagen segura y confortable

1. Strauss, L. «Comentario sobre *El concepto de lo político* de Carl Schmitt» en Heinrich Meier, *Carl Schmitt, Leo Strauss y El concepto de lo político* (Buenos Aires: Katz, 1998), p. 163.

2. Dotti, J. *Carl Schmitt en Argentina* (Rosario: Homo Sapiens, 2000), p. 878.

3. Schmitt, C. *El concepto de lo político*. Texto de 1932 con un prólogo y tres corolarios (Madrid: Alianza, 1999), p. 77.

de un *status quo* libre de antagonismos.¹ La decisión soberana es la respuesta que da lo político a la agudización del peligro que corre la existencia en común.² Schmitt desconfía de la creencia liberal, pero también hegeliano-marxista, en la realización terrenal de una sociabilidad conciliada. Es por eso que la guerra no es ajena a lo político: porque no hay posibilidad de una componibilidad última de los conflictos humanos. La violencia políticamente domesticada se expresa en el antagonismo con el enemigo, que en la teoría clásica de la guerra es siempre un enemigo justo. La guerra depende de códigos propios y límites jurídico-políticos que impiden que la violencia se expanda de manera desquiciada.

En la visión clásica de la violencia no resulta contradictorio que el Estado se constituya como garante de la vida y a la vez que exige el sacrificio de la vida en la guerra. Schmitt afirma: «Este poder sobre la vida física de las personas eleva a la comunidad política por encima de todo otro tipo de comunidad o sociedad».³ Hay que entender las razones de por qué sólo la comunidad política puede matar: sólo ella puede enfrentarse a los conflictos fundamentales y decisivos que pueden requerir una declaración mutua de hostilidades, y el derecho de guerra es exclusivo de la unidad política soberana. La capacidad

política de matar no tiene que ver con una fascinación mórbida por la sangre derramada, pues sólo se ataca al enemigo ante una amenaza real. El amigo no ataca al enemigo porque sí sin estar seguro de que es la negación óntica de su ser. En su sentido clásico, la guerra no es el resultado del odio: ella confronta al ser humano con la defensa existencial de su vida y esto es independiente del hecho de odiar personalmente al enemigo.

Propongo dos tesis que definen a la violencia guerrera clásica. Primera tesis: *la violencia no es la primera reacción que tiene el amigo en su relación con el enemigo*. Por ello la lucha política consiste en diferir o aplazar, mas no anular o negar, la violencia. La guerra es la última opción de la relación antagónica entre enemigos y lo que revela la especificidad polémica de lo político. Segunda tesis: *la unidad soberana ejecuta una violencia política legítima*. Es por ello que la guerra enmarcada en lo político se distingue de la aniquilación del enemigo, basada en el principio de la *hostilidad absoluta*. El aniquilamiento es el resultado de la deshumanización del enemigo, que opera cuando alguien es puesto fuera del mundo de los valores y su vida se considera indigna de ser vivida. Todo enemigo aniquilado es previamente *criminalizado*, es decir, anulado como enemigo legítimo en un enfrentamiento total

II

contra su modo de ser. La violencia ya no es la última instancia de lo político y se transforma en una *necesidad primera e ineludible* que se justifica bajo la lógica del *todo vale*, porque todo es válido como excusa para llevarla a cabo. Se percibe a los enemigos como sujetos indeseables, monstruos, parásitos e inhumanos que deben ser inmediatamente, o lo más pronto posible, eliminados. Toda criminalización del enemigo echa mano de una violencia simbólica que reduce al otro a un ser inferior o naturalmente violento y esto allana el camino para el uso de la violencia aniquiladora. Inhumano, sin capacidad de decisión y por lo tanto inmovilizado, paralizado, sometido y sujetado, es quien puede ser torturado y aniquilado. Aniquilarlo significa renunciar a luchar políticamente con el enemigo.

Hay una lógica clásica de la violencia revolucionaria. La violencia puede irrumpir en un acto revolucionario, pero es secundaria respecto de la promesa de producir un nuevo cuerpo político libre. El concepto moderno de revolución consiste en la inauguración de una nueva e ignota historia que libera a los hombres de la opresión. A través de ella entra en escena la libertad de emprender nuevas iniciativas políticas, o de participar activamente en los asuntos públicos. Y esto sólo es posible cuando se interrumpe la tiranía. Pero la violencia no es el factor decisivo de la revolución, sino la libertad que puede emanar de ella. Como afirma Hannah Arendt: «Sólo cuando el cambio se produce en el sentido de un nuevo origen, cuando la violencia es utilizada para constituir una forma completamente diferente de gobierno, para dar lugar a la formación de un cuerpo político nuevo, cuando la liberación de la opresión conduce, al menos, a la constitución de la libertad, sólo entonces podemos hablar de revolución».⁴

4. Arendt, H. *Sobre la revolución* (Madrid: Alianza, 1988), p. 36.

La noción que preside la concepción revolucionaria clásica es la de *proceso histórico global*. El sentido de la insurrección o de la huelga general pertenece al proceso histórico en su conjunto y no al ahora puntual del acto de rebeldía fugaz. La manera de salvar la dimensión asesina de la violencia insurreccional es introducir la idea de un progreso de la historia. Esto se sintetiza en la frase de Saint-Just: «Lo que más se parece a la virtud es un gran crimen». Dicho de otra manera, lo que hoy es un crimen, mañana —cuando comprendamos el proceso histórico global— formará parte del progreso de la revolución.

Que la violencia no sea el factor decisivo de la revolución no quiere decir que ésta fracase de antemano si hace uso de la violencia. El problema no es la violencia en sí misma, sino su ampliación descontrolada más allá de la etapa insurreccional. En la visión revolucionaria clásica, la violencia está *acotada* o *limitada* al momento específico de la insurrección; cuando el nuevo régimen libre estaba instalado, la violencia podía utilizarse para proteger al cuerpo político como salvaguarda contra las fuerzas tiránicas que amenazaban con regresar al poder. En los dos casos, la violencia es usada en un caso extremo o excepcionalmente. Para prolongar en el tiempo la nueva libertad no era necesaria la violencia, sino un poder popular legítimo y dotado de autoridad. La revolución es devorada por la tiranía que nace de sus entrañas cuando el poder es usurpado por el único intérprete de las consignas revolucionarias. Todo le es permitido a la élite totalitaria pseudorevolucionaria que conoce la «misión histórica» o el rumbo correcto de la revolución. Y como ya vimos, la violencia aniquiladora se asocia con la lógica del *todo vale*. Conocemos la sucesión sin fin de cabezas cortadas en la guillotina, las purgas, los campos de trabajo. Esto ocurrió cuando no existió un verdadero espacio público-político donde se pudieran tomar iniciativas colectivas no sospechosas de corrupción o traición a la causa revolucionaria. La violencia revolucionaria perdía su razón de ser o era ilegítima cuando era utilizada instrumentalmente para hacer cumplir la voluntad de la Razón, el Partido o la Causa. Cuando esto sucede, la revolución deja lisa y llanamente de ser una revolución.

III

Dos fenómenos son paradigmáticos de la violencia contemporánea: las guerras policiales y los tráficos que emergen en la era del capitalismo total.

Hoy somos testigos de un debilitamiento, tal vez irreversible, de la lógica clásica de la guerra. Podemos ubicar la Segunda Guerra Mundial como el inicio de un ocaso de las reglas y los códigos de la guerra que en otro tiempo producían nuevos equilibrios geopolíticos. En los años cincuenta, cuando la amenaza de guerra nuclear entre los Estados Unidos y la Unión Soviética era seria, Arendt advirtió sobre la amenaza de aniquilación total en las guerras de exterminio. Cuando la violencia es la primera opción en la resolución de los conflictos, la guerra deja de ser un medio de la política. En ese contexto, la violencia amenaza con destruir por completo a la política misma.⁵

Las promesas de paz, libertad y prosperidad de las sociedades posteriores a la Guerra fría permanecen incumplidas. En las últimas décadas hubo un aumento de la violencia en intensidad e imprevisibilidad a escala planetaria que ha sido incapaz de producir reequilibrios geopolíticos legítimos. Las víctimas civiles aumentan dramáticamente cuando la violencia se transforma en un fin en sí mismo, y ejemplo de ello son las guerras preventivas

que lidera Estados Unidos, las limpiezas étnicas y los genocidios cometidos en los Balcanes y Ruanda, los enfrentamientos entre chiítas y sunitas en Irak, palestinos e israelíes, rusos y chechenos; indios y paquistaníes, el tratamiento de las demandas igualitarias como si fueran una enfermedad que hay que erradicar, y los atentados suicidas en los cuales los terroristas se matan para matar a otros. En las carnicerías, la tortura y las masacres contemporáneas –en las que actúan criminales, fundamentalistas religiosos, soldados y policías–, la violencia no se contenta con matar: destruye la unicidad del cuerpo, se ensaña con su vulnerabilidad, y la condición humana de la víctima es ofendida a nivel ontológico.⁶ El escenario se complica porque los más preocupados por proteger a las víctimas contribuyen muchas veces a amplificar la violencia. En las «intervenciones humanitarias» los soldados que bombardean una población civil luego les arrojan víveres y medicinas; en nombre de la defensa de los derechos humanos se militariza la vida civil, y los defensores de la ley la violan tanto como los criminales a los que combaten. La víctima sin una identidad definida es el principal producto de este escenario estructuralmente contradictorio.

5. Arendt, H. *La promesa de la política* (Barcelona: Paidós, 2008), p. 189.

6. Cavarero, A. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* (Barcelona: Anthropos, 2009), p. 62.

7. Agamben, G. *Medios sin fin. Notas sobre la política* (Valencia: PreTextos, 2001), pp. 89-92.

La Guerra fría ha quedado atrás, pero sobre nosotros se cierne una vez más la amenaza de aniquilación total en la forma de una guerra civil planetaria. El terrorismo internacional y las guerras anti-terroristas tienen algo en común: ambos intensifican la idea de la hostilidad absoluta. En su concepción y puesta en práctica en la actualidad, la guerra es una *necesidad primera* de los Estados guerreros neoliberales. Se sustituye la legítima soberanía por el derecho del más fuerte, y esto convierte a la guerra en una *realidad permanente* porque persistentemente el Estado guerrero neoliberal y los grupos contra los que lucha deben mostrar su superioridad o una mayor capacidad de fuego. La violencia guerrera ya no *disuade* sino que *aterroriza*. La permanencia de la guerra –expresada en la militarización de la vida civil en Colombia y México, en el aumento exorbitante del gasto militar en Estados Unidos, China y Rusia– torna indiscernibles la violencia guerrera excepcional y violencia policial normalizada. Las guerras anti-terroristas, terroristas, contra el narcotráfico y las drogas, preventivas, «humanitarias», etcétera, son intervenciones militares policiales y no el resultado de una decisión soberana legítima. Las grandes potencias mundiales contemporáneas cumplen en efecto la función de una «policía soberana». ⁷ Se trata de un oxímoron. La soberanía en su sentido clásico se distingue de la policía, es un poder investido de autoridad, con capacidad de representación política y de dictar la ley, mientras que la policía es el ejercicio administrativo de la fuerza física en el interior de un país. Bajo la lógica de la «guerra policial» la soberanía se hace policial: se interviene militarmente para evitar que se usen armas de destrucción masiva o se cometan crímenes contra la población para controlar las conductas desviadas, todas funciones propias de la policía. Y la policía se hace soberana: Estados Unidos, el gendarme mundial, produce soberanamente la ley en el ámbito de las relaciones internacionales. La guerra policial no es una guerra en el sentido clásico, pero se le sigue llamando «guerra» de este modo el concepto continúa vigente, pero sin un sentido claro o determinado. Las guerras policiales se construyen sobre la base de dicotomías simples y maniqueas, como la que diferencia entre buenos y malos, defensores del orden y agresores de la ley. Para llevar a cabo la guerra policial es fundamental la construcción ideológica del enemigo desde la mirada del consumidor sin capacidad de juicio: se describe el país invadido o el estado o la provincia intervenida militarmente como un espectáculo de pasiones incomprensibles y místicas, el

desorden siempre está «antes» de la intervención militar y nunca «después» de ella. Podemos recordar el modo en que los medios de comunicación de la derecha norteamericana ocultaban el caos de Irak después de la intervención norteamericana. Cuando Estados Unidos invadió este país bajo la excusa de que contaba con las inexistentes «armas de destrucción masiva», lo hizo usando no el viejo recurso de la razón de Estado, sino mintiendo descaradamente. No se puede practicar la guerra contemporánea sin recurrir al montaje espectacular de la mentira, que se inicia en el Estado militarizado y es amplificada por los grandes medios de comunicación monopólicos o concentrados.⁸

El significado de la guerra policial puede expresarse en los términos de Roberto Esposito: «Lo que afirma proteger, cuidar o asegurar al cuerpo político es también lo que puede llevarlo a su destrucción». La protección genera un mayor riesgo; el exceso de defensa contra los elementos extraños al sistema termina volviéndose contra él, con efectos potencialmente letales.⁹ ¿Por qué las guerras policiales arrastran a las sociedades hacia la catástrofe? Porque se autoconciben como guerras infinitas cuyo fin no puede ser determinado porque el enemigo que enfrentan es sagaz, ubicuo,

está diseminado y su poder de destrucción es total. Nadie, salvo el Estado, puede detenerlo porque los enemigos son incorregibles, corruptos, asesinos seriales, violentos por naturaleza... Por ello esta clase de guerra exagera las victorias, que son siempre parciales o relativas e incapaces de doblegar al enemigo, por lo cual es necesario invocar una violencia redoblada. El problema es que los grupos que combaten la guerra policial —como los grupos de la droga en México o los terroristas kamikazes— responden con una violencia que derrama sangre por todas partes y, literalmente, despedaza a las sociedades. El problema es que cuando la violencia escala a los extremos, no resultará sencillo que disminuya o desaparezca. Como afirma René Girard: «La guerra es una noche terrible; pero cuando uno le tomó el gusto ya no puede prescindir de ella».¹⁰

La violencia aniquiladora también proviene de las masacres y los asesinatos bárbaros que cometan los grupos criminales transnacionales, el proxenetismo de mujeres y de niños, el tráfico de mano de obra clandestina, los refugiados en éxodo, el tráfico de órganos humanos y el tráfico de armas a gran escala, el desarrollo de «fondos buitres» que atacan a los sectores más pobres, y las prácticas dictatoriales e incontrolables de accionistas extraterritoriales.¹¹

8. Rancière, J. *Momentos políticos* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2010), pp. 99-108.

9. Esposito, R. *Comunidad, inmunidad y biopolítica* (Barcelona: Herder, 2009), p. 117.

10. Girard, R. *Clausewitz en los extremos. Política, guerra y apocalipsis* (Buenos Aires: Katz, 2010), p. 143.

11. *Diecisiete*, n.º 2, año 1. Dany-Robert Dufour, «Liberalismo, liberación de las pasiones, pulsiones, tráficos» (Méjico: 2011); pp. 9-27. Véase también: Naim, M. *Ilicito. Cómo traficantes, contrabandistas y piratas están cambiando el mundo* (Méjico: Debates, 2006).

12. Hardt, M. y Negri, A. *Imperio* (Barcelona: Paidós, 2005), pp. 350-353. Dufour, D. *El arte de reducir cabezas. Sobre la servidumbre del hombre liberado en la era del capitalismo total* (Buenos Aires: Paidós, 2007), p. 218.

El comercio globalizado está definido por la débil regulación estatal, la competitividad furiosa y la competencia desleal. La fase actual del capitalismo se basa en la transgresión sistemática de las prohibiciones y los mecanismos de regulación que obstaculizan la libre circulación de las mercancías.¹² Un comercio internacional más amplio debilitó los controles fronterizos, liberalizó el mercado financiero y aumentó la circulación de mercancías legales pero también de las ilegales. El crecimiento de los tráficos está asociado con la rapidez de los intercambios sujetos a la lógica aniquiladora del *todo vale*: hay una indetenible avidez por comerciar *todo*, y si no es posible hacerlo legalmente, se recurre a la vía ilegal. El ritmo acelerado y constante de los intercambios genera un consumo voraz que permite que todo pueda transformarse en objeto de intercambio; y, como las ganancias que generan los tráficos son descomunales, no se dudará en usar una violencia, igualmente excesiva, para defenderlos. Estamos frente un nuevo ascenso de la barbarie, una barbarie escurridiza y cotidiana cuya violencia es invisible pero es constitutiva del capitalismo total. La violencia de los tráficos no responde a un endurecimiento fundamentalista de las identidades. Al contrario, sus acciones se enmarcan dentro de la subjetividad ultroliberal

regida por los valores de iniciativa, innovación, descentralización, diversificación, alta competitividad y polivalencia. Los sujetos que trafican son violentos porque no quieren que se pongan límites al despliegue del sujeto flexible y anárquico del mercado. Ahora bien, la otra cara de esta subjetividad es el sujeto caprichoso, omnipotente y egoísta. No son configuraciones diferentes sino dos expresiones de la misma subjetividad. El hecho de que los sujetos traficantes asuman identidades móviles y adaptables no quita que afirmen maniacamente la fuerza sin par del dinero. Los tráficos se nutren de la divinización del dinero, que convierte en regla el consumo de todo tipo de cosas.

IV

Lo peor puede provenir también de un endurecimiento de la violencia estatal para aquietar las protestas populares que desafían a los Estados neoliberales políticos y al capitalismo total. La criminalización y judicialización de las protestas populares son un efecto de las *sociedades de seguridad* en que vivimos, donde los conflictos sociales son zanjados tal como se opone resistencia contra una enfermedad. Hasta no hace poco se creía que a mayor intensidad de la violencia insurreccional mayor era la violencia de la reacción estatal. Pero desde hace unas décadas, varias protestas pacíficas, o que hacen un uso expresivo y no instrumental de la violencia callejera, han sufrido fuertes represiones. Giorgio Agamben afirma implacablemente que «Nuestro tiempo no es otra cosa que el intento —implacable y metódico— [...] de poner término de forma radical a la resistencia de un pueblo de excluidos.»¹³

La humanidad está viviendo un tiempo bisagra. Alain Badiou lo denomina «tiempo de las revueltas.» Las insurrecciones que se sucedieron en diversas partes del mundo en años recientes —como la primavera árabe, el movimiento *Occupy Wall Street*, las protestas en Turquía, México y España y las movilizaciones estudiantiles en Chile— se parecen a los primeros levantamientos obreros del

siglo XIX, y, por muy precarias y dispersas que sean, se atrevieron a denunciar la violencia estructural del capitalismo total, el poder ilimitado de la oligarquía financiera mundial, el parlamentarismo *light*, las sangrientas intervenciones militares, la flexibilización laboral, la privatización del bien público y la mezquina modernización.¹⁴ Estas acciones son un enigma: pueden reforzar los mecanismos de violencia simbólica, criminalización y represión, pero también pueden abrir un nuevo tiempo. Walter Benjamin decía que sólo se actúa revolucionariamente «en el instante de peligro.»¹⁵ Ya lo dijo antes el poeta: «En los sitios del peligro, crece también aquello que salva». Pero no hay que sacralizar los actos heroicos consumados en el momento del peligro, porque ello allana el camino a la violencia aniquiladora.

Para impedir que la fuerza revolucionaria se convierta en violencia asesina —la violencia que hace sufrir intencionalmente al otro— hay que considerar *ante todo* que entre ambas existe una frontera porosa y débil. Aceptar que existe ese límite tenue nos permite ser sujetos responsables y nos advierte contra la tentación de volvemos asesinos. Hay que asumir que la violencia asesina puede ser usada por las mismas fuerzas que luchan por ampliar la libertad y la igualdad de los dominados. No se debe matar para

13. Agamben, G. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (Valencia: Pre-Textos, 2006), p. 227.

14. Badiou, A. *El despertar de la historia* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2012), pp. 7-12.

15. Benjamin, W. «Sobre el concepto de historia» en *Obras. I, 2* (Madrid: Abada, 2008), p. 307.

16. Nancy, J.-L. *La comunidad desobrada* (Madrid: Arena Libros, 2001), pp. 32-33.

reforzar una voluntad de poder doblegante, porque el poder se verifica de otro modo: presionando a los dominadores, tomando iniciativas concertadas, articulando una pluralidad de visiones, y usando la violencia como el último recurso en actos de resistencia o de protección del lugar democrático del poder.

Toda lucha emancipatoria está definida por la posibilidad de que algunos mueran. Pero la muerte de los rebeldes no es recuperable por ninguna concepción gloriosa de la heroicidad. Las muertes de los rebeldes pueden ser justificadas como réplicas a lo intolerable o a la opresión social, política, técnica, militar y religiosa. Pero ningún progreso histórico o salvación sacrificial pueden conferirle un fundamento a esas muertes.¹⁶ Aceptar radicalmente la finitud humana supone asumir que cuanto más nos empeñamos en realizar la emancipación, más corremos el riesgo de perderla o de invertirla en su opuesto: una violencia que al torturar o sacrificar personas destruye los valores de libertad e igualdad y las solidaridades ético-políticas. Matar no es el acto *primero y fundamental* que nos transformará en los *hombres nuevos*. Lo revolucionario adquiere fuerza cuando no se basa en la muerte (porque los muertos no libran ninguna lucha) ni en la vida saludable libre de todo riesgo. La vida revolucionaria

lucha contra las fuerzas de la muerte; es una vida que, sin trascender metafísicamente a la muerte, gira incesantemente contra ella. Una revolución que esté a la altura de las exigencias de nuestro tiempo debe entender la lucha contra el poder dominante, a veces violenta, como una fuerza capaz construir una comunidad política igualitaria alternativa, que se mantenga en el tiempo, pero diversificándose a sí misma. Esas comunidades políticas pueden ser marginales y ubicarse al costado de la gran violencia de los Estados poliales neoliberales y del mercado voraz. Si el cambio es posible, provendrá de la débil pero trabajosa y paciente fuerza de los actores secundarios de la historia.

VISIBLE INVISIBILIZACIÓN. APROXIMACIONES EN TORNO A LA VIOLENCIA

En las últimas décadas hemos atestiguado la creciente complejidad en que se produce y percibe la violencia en México y Latinoamérica. Violencia exacerbada, ligada a dictaduras y tácticas subrepticias de control social, masacres indiscriminadas y selectivas, todo ello en un contexto de globalización, nuevas formas de intercambio económico, tráfico, crimen, migración, desaparición forzada y marginalidad; sumado al posicionamiento del gobierno norteamericano que se erige vigilante mundial y gran inventor de enemigos de alta peligrosidad para el orden mundial, así como a la puesta en marcha de sus políticas de guerra preventiva, antiterrorista o contra el narcotráfico, bajo una lógica de violencia contra violencia. Es en este territorio en el que se desarrollan las dinámicas sociales contemporáneas, dominadas por *necropolíticas*¹, crimen organizado y políticas de separación, así como el surgimiento

de grupos insurgentes y de autodefensa en una guerra de larga duración.

Se hace necesario trazar un campo de análisis y acción, ampliar nuestras perspectivas e incorporar herramientas críticas que permitan nuevas posibilidades de comprensión de las actuales condiciones de violencia y las maneras de hacerles frente.

Las reflexiones sobre el tema han sido bastas, sin embargo, hay algunas que podemos resaltar por su carácter *desmaterializado*, donde la violencia no se encuentra en lo fáctico, sino en otras formas más bien sutiles.

El dispositivo de la violencia emerge de una lógica que la identifica como instrumento, donde se advierte su potencia y eficacia para un fin.² Esa lógica es señalada por Walter Benjamin como política, ya que se concibe como estrategia para producir un régimen, para «configurar de cierto modo el tramo humano»³ y

1. Achille Mbembe utilizó en 2003 el término «necropolítica» para referirse a aquellos contextos en donde el estado de excepción se vuelve una forma de gobierno, a partir del 9/11, asimismo, para referirse a formas de gobierno cuyo proyecto central sea «la instrumentalización de la existencia humana, la destrucción de los cuerpos o poblaciones humanas juzgados como desecharables o superfluos», así como al «gobierno que apela de manera continua a la emergencia y a una noción ficcionalizada del enemigo». Véase: Mbembe, A. «Necropolítica, una revisión crítica» en Mac Gregor Chávez, H. (Comp.). *Estética y violencia: Necropolítica, militarización y vidas lloradas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), pp. 130-139.

2. Lizarazo, D. *Berjamin y las encrucijadas de la violencia* (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2012), p. 141.

3. *Ibidem*.

4. Foucault, M. *Genealogía del racismo* (Madrid: La Piqueta, 1992), pp. 29-30.

5. Walter Benjamin advierte la doble función de la violencia en el marco de la retícula legal. Por un lado, la violencia aparece como fuerza fundadora del derecho, es decir, que todo régimen de derecho proviene de una violencia que lo hace posible y, por otro lado, una fuerza conservadora de dicho derecho, donde el régimen preserva el derecho mediante la misma violencia. Benjamin, W. «Hacia una crítica de la violencia» *Obras*, II, 1 (Madrid: Abada, 2007), pp. 183-204.

6. Lizarazo. Op. Cit. pp.141-142.

7. *Ibidem*.

establecer el derecho. Para Michel Foucault, la vida está atravesada por procesos de determinación de fuerzas, relaciones de poder y resistencias, discursos de verdad y saber. La violencia aparece arraigada en la política como ejercicio de poder que inscribe perpetuamente y de manera silenciosa la relación de fuerza en las instituciones, en las desigualdades económicas, en el lenguaje, incluso en los cuerpos de unos y otros.⁴

Este dispositivo de violencia como política se traduce en acciones de quebrantamiento del *otro*, es decir, de daño, extinción o cancelación del *otro*, para producir o reforzar un tipo de relación asimétrica con esa otredad, relación de dominio que se perpetúa en el constante ejercicio de la violencia.⁵ Como derecho, «la asimetría se hace sistema estructurador de las sinergias humanas y de las instituciones.»⁶ Esta violencia ha sido acompañada históricamente de todo un marco jurídico de ordenamiento normativo, así como de una *epistemología de la destrucción*, que han implicado una serie de conocimientos para infligir daño y la creación de tecnologías para producción de objetos de potencial destructivo.⁷

A esa violencia física, visible, se añade la promesa de su efectividad, alcance y magnitud; la ley y el ordenamiento jurídico aparecen como expresión de intimidación y amenaza que genera un espectro de posibilidad de violencia, medible y evaluable en cuanto al cálculo de daño para todo tipo de disidencia.

Sin embargo, la expresión de la violencia adquiere un carácter intangible, como

refuerzo de esta violencia espectacular y fáctica. Louis Althusser, siguiendo la teoría marxista, identifica al Estado como instancia de posesión y conservación del poder desde ciertas clases sociales. El sistema en que se funda está basado por un lado, en los aparatos represores del estado, que funcionan mediante la violencia fáctica, operan en el dominio público y se expresan a través de figuras como el ejército, la policía, los tribunales y las prisiones; y por otro, en los aparatos ideológicos de estado, como dispositivos de producción de subjetividad a través de la ideología, que operan en el dominio privado y se expresan a través de la religión, la familia, la información y la cultura en general; es en este último dispositivo en el que la violencia adquiere ese carácter intangible, donde el fin último se encuentra en la propagación de las relaciones de producción como formas capitalistas de explotación a través de valor creados.

Desde la sociología, Pierre Bourdieu plantea el concepto de violencia simbólica⁸ como la imposición de categorías y significaciones que construyen estructuras mentales en los individuos mediante estrategias como la inculcación y la organización social, donde se ocultan las relaciones de fuerza y dominación en que se fundan, haciendo cómplices a los individuos de la propia violencia que sufren. En ese sentido, la relación de poder y dominación es epistemológica y funciona a través de la acción pedagógica, los sistemas culturales funcionan como seno de las prácticas sociales que constituyen el principio del ejercicio de poder simbólico y de reproducción.

Podemos destacar también las reflexiones de Johan Galtung sobre la violencia como esas «afrentas evitables a las necesidades humanas básicas, y más globalmente contra la vida, que rebajan el nivel de satisfacción de las necesidades por debajo de lo que es potencialmente posible.»⁹ A las necesidades básicas de supervivencia, bienestar, identidad o necesidad de representación y libertad que plantea Galtung, se opone la violencia como producción de muerte, sufrimiento, alienación y represión, que se concreta de manera directa con comportamientos y actos de violencia. A nivel estructural, se construye un conjunto de sistemas que no permiten la satisfacción de las necesidades y se legitiman a través de la cultura, aspectos del ámbito simbólico, de lenguaje, de lógicas y operaciones que se utilizan para justificar o legitimar la violencia directa o estructural.¹⁰

El abordaje que hace *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia* retoma estas reflexiones haciendo énfasis en la ocultación de la violencia como modo de control y como violencia misma. Destacan las operaciones artísticas como modos de hacer visible esta ocultación, a partir de la hipótesis de la existencia actual de un estado paradigmático de ocultación y al mismo tiempo de masificación y mediatisación de las operaciones en que se produce y desplaza la violencia. Por un lado, la masificación y occlusión por parte del Estado, a través del control mediático, donde los crímenes encubiertos y el exterminio selectivo son acompañados de estrategias de desinformación e incluso de

cinismo ideológico, hacen de la cruenta violencia sobre las víctimas un asunto natural o sensacionalista.

Por otro lado, en países como México y Colombia, la violencia se ha vinculado profundamente con la protección y el crecimiento del mercado ilegal de narcóticos, que se ha convertido en todo un complejo industrial paradigmáticamente al amparado por las políticas de prohibición de drogas que desde Estados Unidos se aplican también en estos países. Asimismo, el creciente tráfico de armas de alto poder, y el fácil acceso a éstas por organizaciones criminales, ha permitido que la violencia adquiera dimensiones monumentales y una mayor dificultad de contención. La cultura del narcotráfico, que ratifica la violencia urbana y rural a todo nivel, también ha desarrollado un cuerpo de trabajo comunicativo y estético de exposición de la tortura, destrucción y presentación de los cuerpos violentados, tanto hacia el Estado como a otras bandas criminales y a la sociedad en general.

Ante el miedo y desconfianza social en el sector público, donde corrupción e impunidad aparecen como una constante, se ha generado, como es el caso de Michoacán en México, una búsqueda de seguridad a través de la organización y participación ciudadana con la creación de grupos de autodefensa y policías comunitarias. Sin embargo, prevalece el silencio: ahí donde no hay registro del crimen, no hay delito que perseguir.

Permea así una violencia donde todo puede suceder y no parece haber responsables; violencia ilocalizable que subyace

8. Pierre Bourdieu afirma que «toda relación de fuerza, por mecánica y brutal que sea, ejerce además un efecto simbólico.» Bourdieu, P. y Passeron, J. *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (Madrid: Editorial Popular, 1996), p. 9.

9. Gogoratz, G. *Violencia cultural* (Ed. Centro de investigación por la Paz, 2003), p. 9.

10. *Ibidem*, p. 7.

en las relaciones de dominio y ejercicio de poder simbólico, traducidas en tensión psicológica ante la amenaza y biopolíticas en lo que concierne a la producción y administración de miedo, horror y muerte.

La presente muestra aborda estos tópicos, a través de diversas operaciones artísticas que ponen en juego las sutilezas en las que se desplaza la violencia actual, su textura, las huellas que deja, sus relaciones político-económicas y socioculturales. Se presenta una selección de proyectos específicos de 27 artistas multidisciplinarios de distintas generaciones, provenientes de México, Colombia y Argentina, para elaborar apenas un atisbo del panorama en que se agitan los discursos artísticos actuales que confrontan de manera central y periférica dichas tensiones.

La exploración iniciada por cada uno de estos artistas conduce a múltiples zonas de cruce entre posiciones y posturas respecto a la violencia, que sobre todo se sitúan en un momento crucial en México; la mayoría de los proyectos se concibieron justo en vísperas de las elecciones presidenciales del 2012, donde ya se veían reflejados los estragos de la política de guerra calderonista y la vileza del reformismo de la presidencia actual.

En estas prácticas, la violencia se aborda desde estrategias que se encuentran en tensión con la presentación, la representación y lo irrepresentable, como fuerza poético-política que controvierte la eficacia del sentido de dominación y los modos en que se infiltra y circula en la vida actual, iluminando la condición violenta de un régimen.

Como elaboración estética que suspende la referencia directa a la violencia y produce reflexiones a partir de alusiones, asociaciones y evocaciones, la serie fotográfica de Ximena Labra, *That Violent Glamour* (2013) aborda, a través de la sátira, el sometimiento de nuestra cultura ante la norteamericana y sus imaginarios de dominación; por su parte Rubén Gutiérrez en *Sword interval* (2013) reflexiona sobre las alternativas ante la destrucción del lugar de origen. Contrariamente a estas operaciones de representación destacan obras que extraen un vestigio directamente de esa realidad violenta, como el *Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro* (2006) y *El Exhumado* (2014), registro de video de una acción realizada dentro de una casa abandonada y en ruinas en Ciudad Juárez por Teresa Margolles.

Incluimos también otros trabajos donde se reproduce la experiencia violenta, se genera una réplica de las situaciones en que se produce la violencia o se relacionan los agentes de violencia con otros que la hacen evidente, como señalización de su modo de operar, pero también como manera de encarar su carácter y su sentido. Óscar Salamanca en el videoperformance *Risa Colombia* (2009) y *Risa Revolución* (2013) hace una severa crítica a los procesos de desocupación, exclusión y discriminación, como remanentes del capitalismo en Colombia. Miguel Rodríguez Sepúlveda en el video *Preludio* (2013) nos invita a confrontar preceptos sobre agresión y tolerancia.

Las figuraciones que aluden a la violencia generada de la ilegalidad, narcotráfico

y grupos terroristas, así como del Estado a partir del asesinato, las encontramos en la obra de Taniel Morales, *Colaterales* (2014) quien, a través de un ejercicio de escultura social nos invita a redimensionar la gravedad del saldo de víctimas que dejó el sexenio anterior en la llamada guerra contra el narcotráfico en México. Por su parte Miguel Ángel Rojas lanza una feroz crítica contra las políticas de guerra que a partir de los años ochenta se han agudizado en Colombia con el video *Caquetá* (2007), donde un soldado que perdió los brazos en batalla limpia su rostro lleno de camuflaje.

La señalización ante la lógica de construcción de tecnologías de destrucción y muerte sistemática desde un cuestionamiento provocador se traduce en obras como *DISARM* (2013) de Pedro Reyes, donde se transforma el instrumento de violencia en un dispositivo de potencia poética. Edwin Sánchez en *Símbolo Patrio* (2013) despliega una bitácora sobre la renta de una Mini Uzi en el mercado negro colombiano, destaca las secuelas difusas dejadas por el conflicto armado, la instauración del paramilitarismo y la violencia urbana, mientras que Artemio exhibe parte de la serie *AK47* (2013) reproducción de este tipo de armas, decoradas con chaquira por una comunidad huichol. Ricardo Zambrano en *Fuego cruzado* (2014) nos invita a reflexionar sobre la red de violencia generalizada en la que se encuentra Michoacán, y el país en general.

Enrique Ježik realiza *Mapa trazado con herramientas de destazar* (2013) y enfatiza la idea de panóptico y la violencia implícada en los regímenes carcelarios, en

cruce con la lógica y poder de destrucción del crimen organizado, la huella que queda inscrita en el cuerpo y la memoria. Asimismo en *Cita editada* (2014), el fragmento de una frase tomada del libro *Citas del Presidente Mao Tse-tung* («La guerra revolucionaria es una antitoxina que nos depurará de toda inmundicia»), es trasladado al contexto actual de agitación política en Michoacán, México. En *Estructuras de blindaje* (2013) Yorchil Medina se refiere a la idea de protección como prisión desde el interior, en el mismo hogar y en el mismo cuerpo, y trata los métodos de ordenamiento, aislamiento y alienación propios del presidio arquitectónico. Víctor Pérez-Rul en *Dilución / Radiación* (2013) analiza los estereotipos sociales y la entidad de la criminalidad, para envolvernos en un paisaje sonoro a partir de testimonios de menores infractores que narran sus experiencias.

Lorena Wolffer, en *Mírame a los ojos* (2013), y Sayak Valencia, con la performance *(Des)Obediencia* (2013), cuestionan las construcciones socioculturales normativas de género, los roles sociales y denuncian la violencia naturalizada en el sistema patriarcal.

El colectivo Los Rayos, en *Un movimiento por la violencia* (2013), invita al momento catártico de desprendimiento simbólico de eso que queda guardado ante un momento de trasgresión.

Sobre la temática de la desaparición, Fausto Gracia, con la performance *Una mirada al cielo. ¡Suertuda, vives en Querétaro!* (2013), señala la cultura del silencio que hace ominosa la dimensión del

problema de la desaparición de mujeres en Querétaro, la cual se ha agudizado desde 2010. Hilo Rojo, con *Narraciones Periféricas N.º 1* (2013) nos traslada a través del testimonio a la experiencia de dolor, impotencia e incertidumbre que deja la desaparición. SDMR en *Alfabeto colérico* (2013) inscribe los nombres de las etnias extintas, varias de ellas exterminadas, en México y *Apariciones* (2013) cuyo tema se centra en la desaparición forzada en México en el período conocido como guerra sucia; Carol Borja aborda el tema de la desaparición forzada de los 43 Estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa el pasado 26 de septiembre por el Estado, en colaboración con el crimen organizado. Existe una preocupación ante la producción y mediatisación de violencia extrema y su naturalización, en ese sentido Andrés Orjuela interviene el semanario *Alarma!* y elabora un muestreo de las muertes que aparecen; Fernando Llanos en su obra *Adentro* (2013) desmitifica la clásica idea de héroe y enemigo, de buenos y malos, poniendo énfasis en la posición de los individuos y su responsabilidad como parte de la sociedad. Adela Goldbard con *Helicópteroazo* (2013) trabaja con vistas al panorama de fragilidad y catástrofe, lo ficcional que puede llegar a ser la realidad actual.

Otras propuestas abordan la relación entre violencia, economía y poder, tales como la de Enrique Hernández, quien en *Virgen* (2013) trabaja indaga el valor de cambio del cuerpo bajo el dominio de la mercancía. Yury Hernando Forero en su pieza *Hundimiento* (2013) enuncia las

tensiones entre fe, poder, economía y desigualdad; Gabriel de la Mora trata el tema de la colusión de agentes religiosos con prácticas pederastas; Belsay Maza crea a partir de la estética de pinturas religiosas la puesta en escena de la violencia contemporánea; y finalmente César Martínez con *Mexican Mariachingados* (2013) alude a la figura de Estados Unidos como gobierno indirecto, y a México que baila su son de guerra.

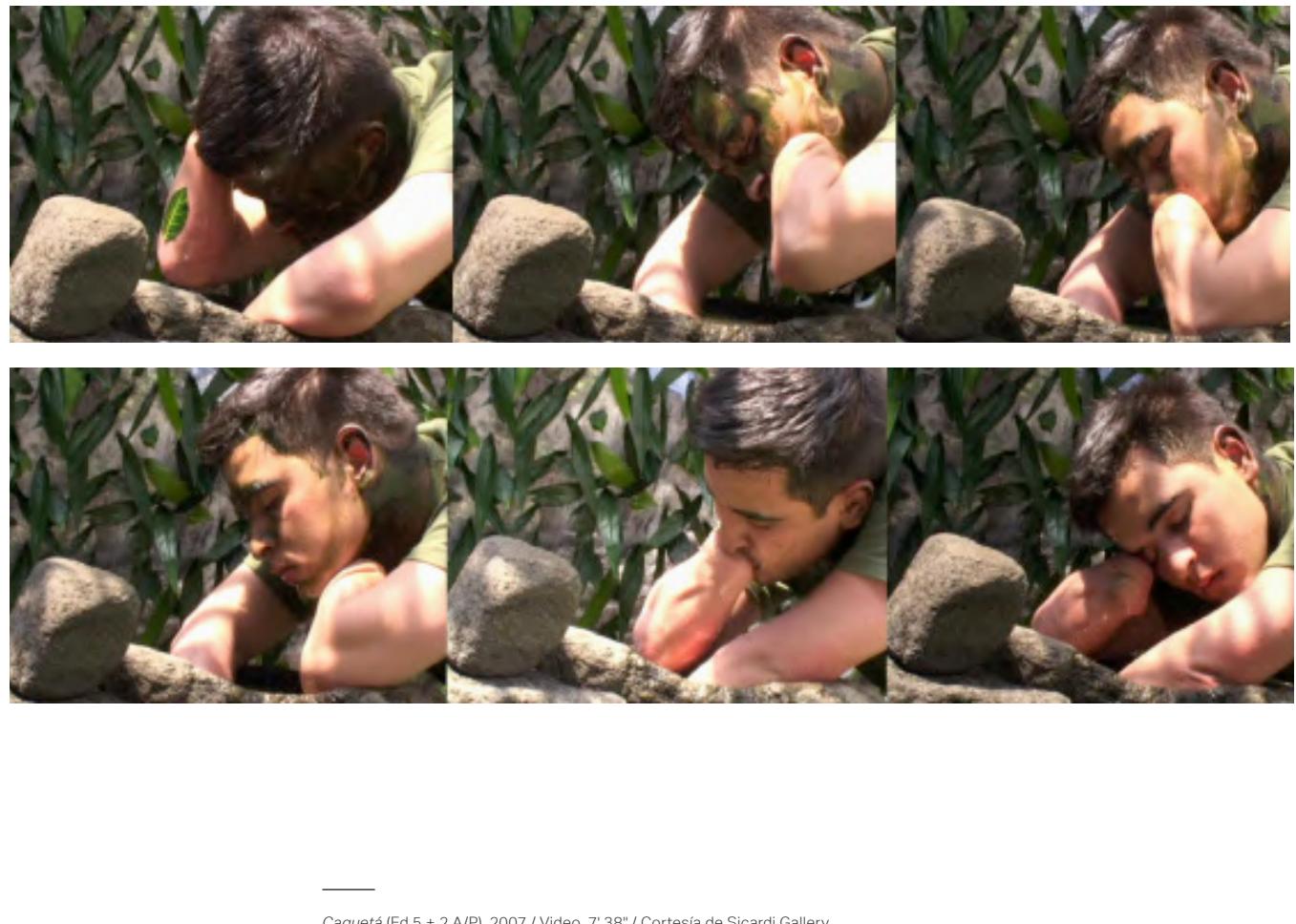
Hallamos obras que mantienen una postura distanciada ante el cambio social, tensionan los discursos políticos e ideológicos dominantes e insurgeantes, implicados en la producción de la violencia, y ponen en duda su eficacia. En *Economías de explotación mutua* (2013) Joaquín Segura crea un intercambio simbólico entre la figura militar, instancia de ejercicio de poder de Estado contra el imaginario de lucha, y los propósitos de los movimientos sociales, a través de la transcripción hecha por militares de textos de la guerrilla nacional. Por su parte Isaac Torres en *Mantras para la insurrección* (2012) y *La marcha de la eternidad* (2013) dirige una crítica hacia las prácticas doctrinarias de los movimientos sociales y grupos religiosos.

Sirvan estos proyectos para generar un campo de reflexión y discusión pública sobre el tema de la violencia.

Sección 02/
APROXIMACIONES

MIGUEL ÁNGEL ROJAS

El trabajo de Miguel Ángel Rojas aborda la sexualidad, la marginalidad, la violencia y los problemas generados por el tráfico y abuso de drogas ilegales. En este video, un ex-soldado del ejército colombiano que perdió las dos manos en la batalla, limpia su cuerpo pintado previamente con camuflaje militar. Esta acción tiene lugar en un escenario hecho de hojas de coca, que nos invita a reflexionar sobre la confrontación armada irracional, resultado de las erróneas políticas nacionales y extranjeras, con relación a la producción y el consumo de cocaína y otras sustancias.

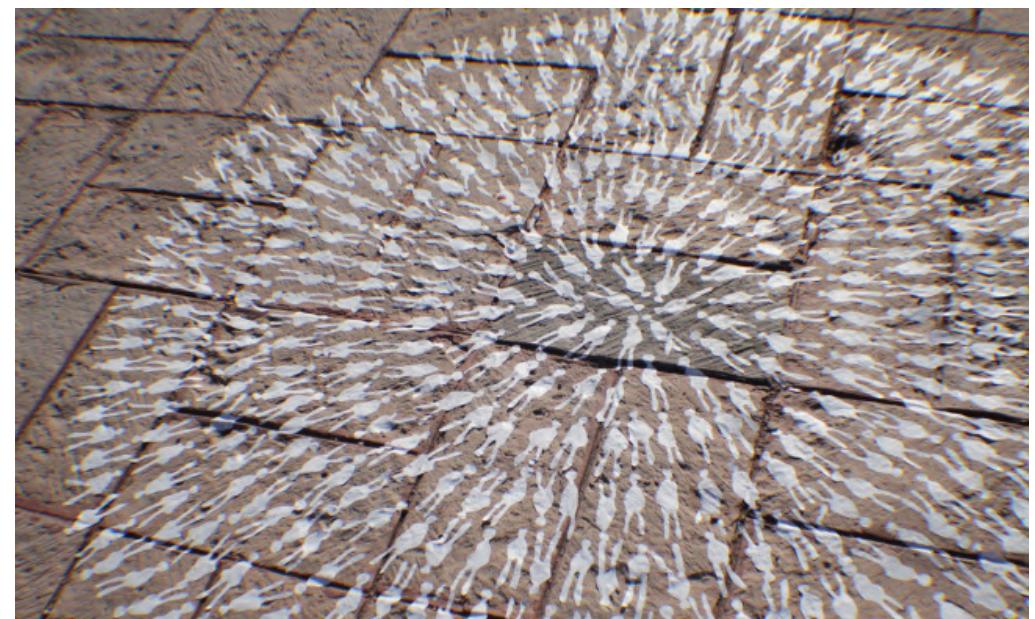


Caquetá (Ed 5 + 2 A/P), 2007 / Video, 7' 38" / Cortesía de Sicardi Gallery

TANIEL MORALES

Desde 2006 hasta la fecha, México vive un período de extrema violencia cuya cantidad de víctimas es difícil de establecer. Las cifras varían dependiendo las fuentes, y van de 80000 a 130000; inclusive algunos estudios hablan de más de 160000. ¿Cómo entender la magnitud de una cifra tan elevada? ¿Cómo medir el impacto de esta violencia en la vida de todos los mexicanos?

Colaterales es una pieza que pretende visualizar la cantidad de víctimas de la llamada guerra contra el narco. No es una representación de las pérdidas humanas, porque tal vez es imposible representar la magnitud de lo perdido; es tan sólo un intento de representar la cifra: 90000. La parte central de la pieza es la instalación colectiva de las figuras, un pretexto para platicar y reflexionar acerca de lo que vivimos actualmente y, en el mejor de los casos, para empezar un trabajo colectivo de reconstrucción del tejido social.



Colaterales, 2012 / Intervención con 90 000 figuras antropomórficas en la explanada de la Rectoría de la Universidad Autónoma de Querétaro

PEDRO REYES

El trabajo de Pedro Reyes invita a pensar la responsabilidad social de cada uno ante la situación de violencia actual. Dirige una crítica directa a toda la maquinaria de producción, comercialización y circulación de armas, así como hacia las contradicciones existentes entre su uso y la naturalización de la violencia por la industria cultural. En sus proyectos, Reyes transforma el valor simbólico negativo de objetos y herramientas en acciones comunitarias o de integración grupal, como intentos explícitos por mejorar la sociedad actual.



DISARM, 2013-2014 / Instrumentos musicales, dimensiones variables



Registro de los talleres durante los cuales se realizaron los instrumentos musicales a partir de armas decomisadas e inhabilitadas por la SEDENA en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Autónoma de Querétaro (2013) y en la Facultad Popular de Bellas Artes de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (2014).

Registro de la inhabilitación y destrucción de armas decomisadas por la SEDENA, 2011 / Video, 3' 50"

EDWIN SÁNCHEZ



El trabajo de Edwin Sánchez traza puntos de encuentro entre las distintas formas de percepción de la violencia por las instancias implicadas en ella. Toma como referencia las mismas organizaciones delictivas o gubernamentales, el tratamiento de la violencia por los medios de comunicación y la reacción de las víctimas ante los sucesos violentos con el fin de crear, por medio de diversos dispositivos de exhibición, un registro que permita dimensionar la manera en que estas dinámicas afectan a la sociedad contemporánea.

En *Símbolo patrio* Sánchez alquila en el mercado negro del barrio Santa Fe (zona de tolerancia de Bogotá, Colombia) una subametralladora Mini Uzi, y crea un registro de las operaciones para obtener el arma y manipularla, así como un panorama general sobre la importancia de esta arma en la historia reciente de Colombia.

Símbolo patrio, 2013 / Instalación, dimensiones variables



ARTEMIO



AK47, 2010 / Resina y chaquira, 90x50x20 cm
Sin título I y II, 2010 / Gobelino de lana tejido a mano, 250x250 cm c/u



ENRIQUE JEŽIK

Enrique Ježik construye un cuerpo de trabajo que excava, de entre las tipologías de la violencia, las operaciones de control, vigilancia y manipulación de la información, concebidas como tecnologías de dominación. Sus objetos, acciones, imágenes e instalaciones señalan la capacidad aniquiladora del hombre en los conflictos bélicos, así como los procesos de construcción, obstrucción y destrucción puntual mediante el uso de armas, herramientas o maquinaria pesada, que generan un campo de tensión entre política, violencia simbólica y fuerza

destructiva, reflejo de los embates de la sociedad contemporánea.

En esta acción traza en un muro el mapa de la cárcel CEFERESO n.º 1 «Altiplano», primer penal federal de alta seguridad, con herramientas similares a las utilizadas por miembros del crimen organizado para mutilar cuerpos.

En *Cita editada* Ježik traslada al espacio público una idea de Mao Tse-tung de 1938, donde se llama a la guerra revolucionaria en un contexto como el de Michoacán.





Mapa trazado con herramientas de destazar, 2013 / Acción-intervención



Cita editada, 2014 / Texto apropiado impreso sobre lona, 225x2500 cm

«La guerra revolucionaria es una antitoxina que nos depurará de toda inmundicia» fragmento tomado del libro *Citas del Presidente Mao Tse-tung* (ampliamente conocido como el Libro Rojo), proveniente, a su vez, de un escrito de 1938, *Sobre la guerra prolongada*.

YORCHIL MEDINA

El interés de Yorchil Medina gira en torno a procesos relacionados con la simulación, las falsas esperanzas, la desilusión, el caos y el azar. El accidente, entendido como aquello que sucede fuera de toda planeación y control, sirve como punto de partida al artista en su propósito de desdoblar las posibilidades que brinda el paisaje urbano y el diálogo que se genera entre la dicotomía creación-destrucción.



Estructuras de blindaje, 2013 / Instalación, 57x46x195 cm



VÍCTOR PÉREZ-RUL

A través de prácticas como el arte sonoro, la instalación e intervención arquitectónicas, Víctor Pérez-Rul crea atmósferas, objetos y situaciones que generan reflexiones sobre la posición que juega la tecnología en la condición humana actual con relación a los conflictos sociales y políticos. En *Dilución / Radiación*, instalación de transmisión de radiofrecuencias en el espacio museístico, recupera diversas entrevistas de Humberto Padgett a menores infractores, y explora una dimensión oculta del crimen organizado, el de la historia personal, donde los modos de vida, las aspiraciones y las relaciones de estos personajes dejan ver detalles de la crisis social, política y económica en la que se encuentra el país.



Dilución / Radiación, 2013 / Música concreta, síntesis, auriculares de radio frecuencia, duración infinita



Sampier (disponible en: <https://soundcloud.com/estrotabla/diluci-n-radiaci-n>) transcripción:
EL PEPINO Estaba bien mono, tenía como unos siete años, seis años ...recuerdo estaba ahora si que estaba en una zona así con pasto, me regaló unos globos con unical, **MUY POCO RECUERDO** ...mi jefe la vez que me vió si lloró muchín. Que me dijeron, que te vives guapo y ya
ESTABA BIEN. **ESTABA MORRO, ACÁ, EL BANDA**. A esa si la verdad si la conocía. Su prima de ella estudió conmigo, entonces por su prima yo la conocí. Sabía que tenía dinero, sabía más o menos por dónde vivía y en qué escuela estudiaba, o sea que sabía cosas. Entonces ya me encargué también a la tarea de estarle así campeando y todo. La amagamos y la subimos entonces, pero si me recordó, pero aun así la subí y me dijo: tú eres **El Banda. La ambición, la decepción y los impulsos. EL MANGUITO**. Siempre andábamos ahí en el desmadre todos, subímos de nivel, fulmos juntando un (...) ya hasta que valió **ve r g a y nos agarraron**. **EL PEPINO** En sus ratos que salía mi jefe me iba a ver, pero ahora si que le dio, le metió una putiza a mi jefe allá dentro mi jefe. Fue mi jefe a la pena. Salí, ahora si que en sus ratos que estaba libre. La última con mi jefe le dio en su pincha madre mi jefe, que porque vio que andaba de culara y que quien sabe qué, que por qué no le trajo a sus hijos... y mi jefe ya lo dejó de ir a ver. **NUNCA MAS LO VOLVI A VER**. **EL MANGUITO** Nos lo repartímos pero como éramos como ocho güeyos pues nos tocaban cuatrocientos, trescientos. Nosotros pues lo guardábamos, comprábamos, **YO ME COMPRÉ MI CASA, MI CARRO, DILUCIO**: Casi diez años, mi valedor siempre ya era más grande yo, por ejemplo salímos en el carro y nos llevamos a La Vega o a diferentes lugares y ya de ahí emprendímos el viaje no, a donde pasara el carro que fuera el encargo ahí lo seguimos hasta que llegara hasta su casa, llegando a su casa guapo allí lo dejábamos. Pues si salímos casi diez, como unos... Se fueron cuando yo tenía como diez años. Se fueron a Estados Unidos, juntos. Se fueron a Nueva York. Quien sabe, según lo que me dijeron se fueron que por planes de trabajo. Ya no volvi a saber ni de ellos ni de nada. Pues así ya ahí fue de como de una semana antes lo planeado y ya dijeron que se iban a ir a Estados Unidos que iban a regresar por mí pero pues ya no regresaron y el día que se fueron pues igual con maletas y todo se fueron, yo de lo que me acuerdo es se despidieron de mí en la puerta de mi casa, se fueron en una camioneta de un familiar de mi papá, y pues ya de ahí ya no supe nada. Pues la verdad al principio se me hizo divertido no, porque pensé que, pues que iba a ser pues como que unas vacaciones no, dije pues se van un rato y al rato regresan o al rato lo vuelvo a encontrar pero pues **SE LARGARON MUCHO Y YA JAMÁS LOS VOLVI A VER**. **EL PEPINO** No te van igual, dicen este güey anda de cábula o anda así de ratero así, vendiendo vicio y pues la banda no te ve igual, la plantea no, te **RESPETAN** y todo eso. Ahora si que si tuviste un problema con ellos la plantean y todo eso, la plantean para hacértala de a pedo, así. Una 45, me sentía Superman ahora si no, sentía que era aquél machín, sentía que cualquier güey me pelaba la verga. ¿Y tú a quién respetas? Yo, pues a mí patrón, no, porque me daba a venderlo..... **nada más.**

LORENA WOLFFER

Lorena Wolffer explora la complejidad de las maneras en que las sociedades construyen la noción de género, a partir de las ideas de «mujer, cuerpo femenino» o «feminidad» para generar intervenciones en diversos circuitos culturales, desde el arte y el activismo. Su trabajo se presenta en el espacio público con la intención de crear momentos de visibilidad, emancipación o disidencia para las mujeres, como estados de excepción que pongan en tela de juicio la dominación o la gobernabilidad. *Mírame a los ojos* expone ante el dominio público las formas específicas en las que algunas mujeres que viven en la ciudad de Querétaro se autodefinen, develando aspectos sobre sus espacios privados y públicos, desde las elecciones personales hasta los mandatos culturales que reproducen voluntaria o involuntariamente.



Mírame a los ojos, 2013 / Impresión digital, medidas variables / Proyecto participativo

**SOY UNA DOÑA BRAZUDA,
UN SEÑOR COQUETÓN,
UN MUCHACHO COYÓN,
LA MACHORRA DE LA QUE
TU PADRE TE ADVIRTIÓ.**



SAYAK VALENCIA

El trabajo de Sayak Valencia pone en cuestión los régímenes de control y construcción del género y de la sexualidad. Interpela los patrones de normalidad del cuerpo, utilizándolo como soporte artístico, político y como centro de múltiples discusiones, al tiempo que elabora taxonomías discursivas para nombrar y analizar los fenómenos sociales y su vinculación con los géneros.



(Des)Obediencia, 2013 / Video y registro de acción

FAUSTO GRACIA

Fausto Gracia considera que el arte-acción tiene la capacidad de deconstruir situaciones hegemónicas, entendidas éstas como momentos de dominación en contextos específicos. A partir de acciones que están fuera de las estructuras de la vida cotidiana y los convencionalismos, Gracia señala cómo la violencia aparece inherente al encuentro de cuerpo, espacio público y contexto.

En *Una mirada al cielo. ¡Suertuda, vives en Querétaro!, Dolerse e Inundados en rojo*, Fausto reflexiona en torno al dolor que dejan las desapariciones, la sangre derramada de los asesinados y las incalculables fosas clandestinas que existen en México, donde el Estado y el crimen organizado han acumulado un sinfín de cadáveres.



Una mirada al cielo. ¡Suertuda, vives en Querétaro!, 2013 / Performance





Dolerse, 2014 / Acción



Inundados en rojo, 2014 / Video-performance, 6' 21"

LOS RAYOS

El colectivo Los Rayos, formado por Daniela Schmidt y Sergio Umansky, propicia situaciones para la reflexión por medio del video, la instalación y las acciones en espacios públicos. Con la intención de crear entornos participativos e incluyentes, construyen imágenes que toman como referencia contextos específicos de realidades adversas, buscando la transformación social.

Abrazo y *Un movimiento por la violencia* son parte de una serie de trabajos en los que Los Rayos intentan, por medio de diversas acciones, trabajar la reconciliación de las percepciones negativas implícadas en la visión nacional, una invitación a asumir nuestra responsabilidad social e individual ante la emergencia y necesidad de la situación actual en México.



Abrazo, 2013 / Performance

Ximena Escalante

«No deberían ser ni la pedacería ni las confusas cuadrículas el paisaje de nuestra realidad. Tendría que ser el total: esa hoja en blanco donde es imposible ocultar nada, porque hasta lo que se borra con goma, deja un rastro. Y, ahí, cualquier profanación supondría un retramiento.»



Un movimiento por la violencia, 2013 / Instalación

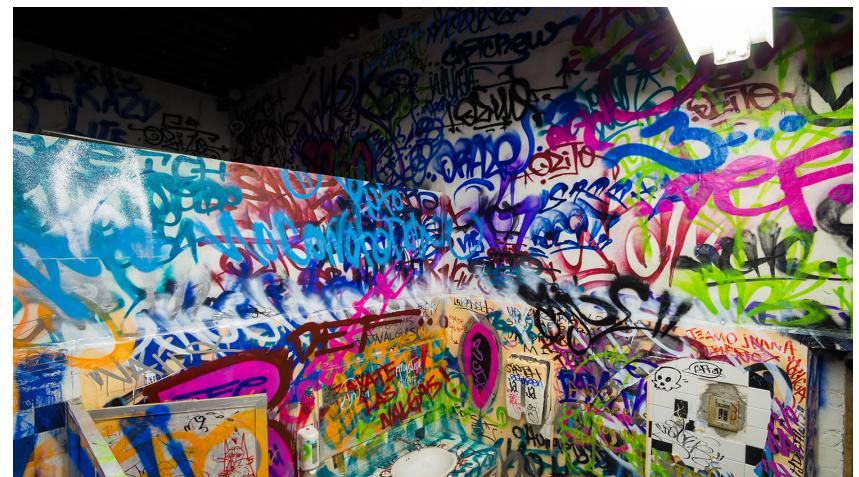
SDMR



SDMR explora la producción y recepción de códigos visuales que alteran el sentido de los emplazamientos. Concibe a la arquitectura como instancia de la norma que impone un régimen de flujos textuales, físicos y simbólicos de habitabilidad, al grafiti como acción política que opone, a través de inscripciones, una resistencia al molde social y tergiversa los códigos arquitectónicos. La inscripción de los desaparecidos políticos en *Apariciones* nos hace reflexionar

sobre la noción de visibilidad y ocultamiento como operaciones que establecen conexión con el ejercicio de la memoria y su relación con los conflictos sociales y políticos.

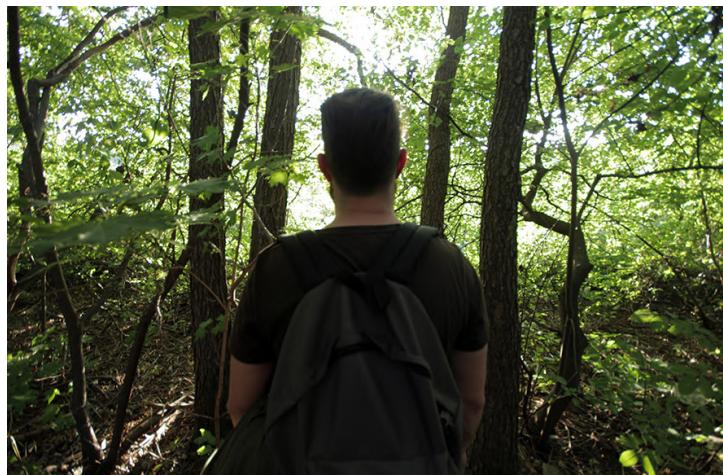
En *Alfabeto Colérico* los baños públicos de un museo se ven afectados por una ola indiscriminada de grafiti, mientras que en la oscuridad aparecen inscripciones de las etnias extintas en México, Acaxees, Achires, Humis, Acolhuas, Guasaves.



Apariciones, 2012-2013 / Registro de instalación, medidas variables / 580 placas de acrílico con la inscripción de los desaparecidos políticos en México de 1972 a 1998 según registro del Comité Eureka e H.I.J.O.S
Alfabeto colérico, 2013 / Intervención

RUBÉN GUTIÉRREZ

Rubén Gutiérrez reflexiona sobre la violencia representada en un acto simple como huir o ser desplazado del lugar de origen mientras éste es destruido. Hace referencia a un cliché de la narrativa cinematográfica donde el hogar (pueblo, planeta, etcétera) del héroe es devastado. La destrucción del pueblo natal ofrece el testimonio de una serie de actos violentos, a través de sus evidencias o rastros, y las alternativas que se presentan en torno a esta situación que permite al héroe salir al mundo y vivir otras historias o buscar otra vida lejos de su zona de confort.



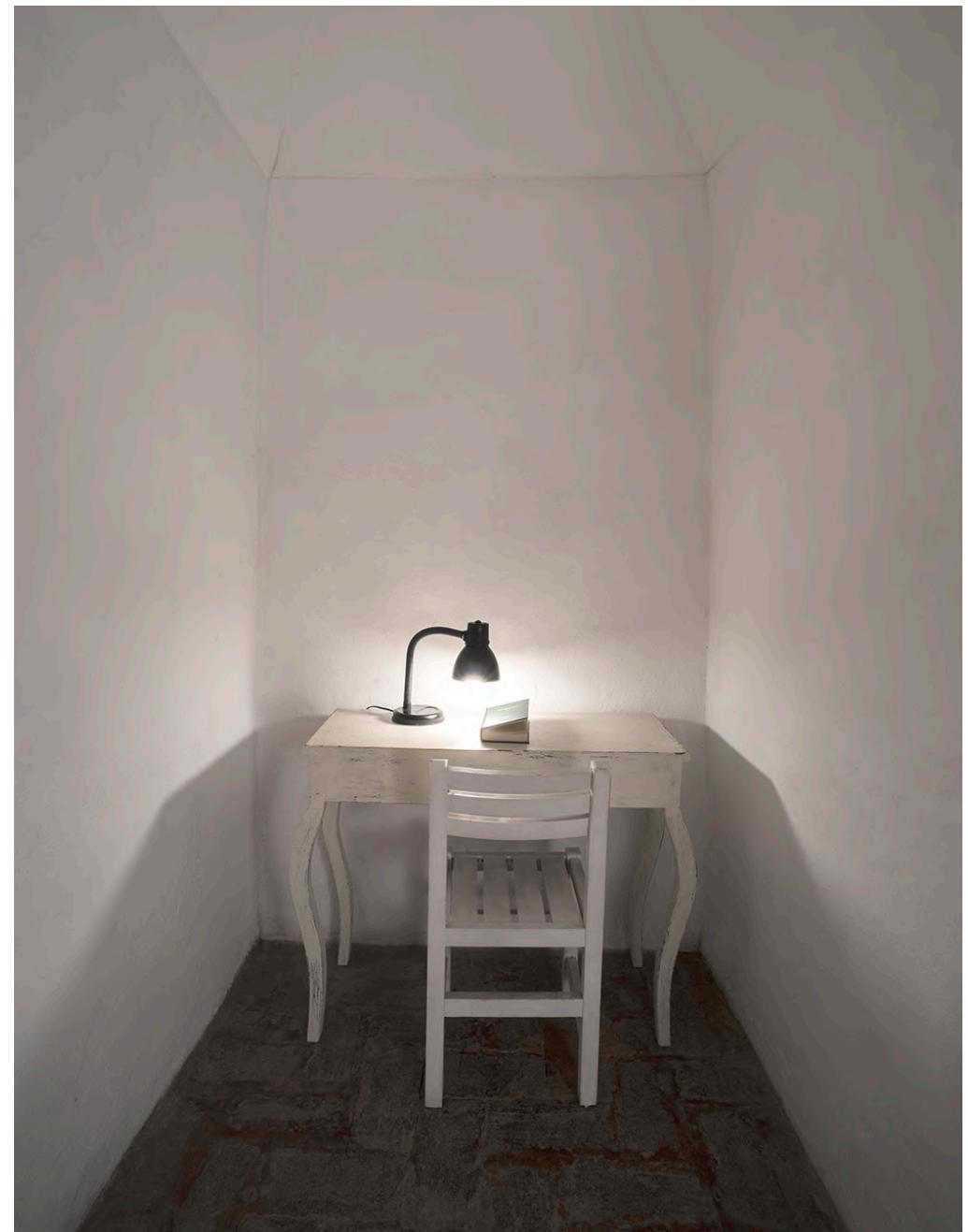
Sword Interval, 2013 / Video monocanal, color, audio, 9' 21"

HILO ROJO

Hilo Rojo es un colectivo formando por Abraham Khalid, elalasblisett y Gabriela Martínez. Su trabajo se centra en el desarrollo de situaciones que abordan problemáticas a partir de la violencia, el relativismo moral y político, así como el comportamiento ético o legal, tanto de las instituciones como de la esfera pública, que repercuten directamente en las relaciones sociales, culturales y políticas. El silencio, la pérdida, el vacío y la ausencia son algunas líneas de trabajo de dicho colectivo.



De la serie *Narraciones Periféricas N.º 1*, 2013 / Objeto, dimensiones variables



JOAQUÍN SEGURA

La obra de Joaquín Segura reflexiona sobre la violencia como interacción medular de todas las sociedades contemporáneas. Con la intención de revelar las mecánicas que permanecen ocultas en los sistemas políticos, su trabajo genera tensiones entre los discursos del poder que se ejercen tanto desde la institucionalidad como de la insurgencia, desmontando y cuestionando la utilidad y la eficacia de las posturas ideológicas implicadas

en las crisis sociopolíticas a lo largo de la historia. Así, a través de actos de provocación aparentemente aleatorios, Segura propone una poética del sabotaje que demuestra la imposibilidad del cambio social, la insuficiente capacidad de los sistemas de organización política y la incorporación de poéticas y estéticas insurgentes a las grandes estructuras de dominación ideológica.



Economías de explotación mutua #1 (*Primera declaración de la Selva Lacandona*), 2012 / Instalación
Economías de explotación mutua #2 (*Manifiesto de Aguas Blancas*), 2012 / Instalación

Economías de explotación mutua #3 (*Comunicado del Ejército Villista Revolucionario del Pueblo*), 2013 / Instalación
Registros sonoros en los cuales militares de distintos rangos, tanto activos como retirados, transcriben a mano comunicados y manifiestos emitidos por diversos grupos armados activos en el territorio mexicano

E. P. R. 28 de Junio de 1996.
Al Pueblo de México
al Pueblo de Georgeo
a los Pueblos del Mundo

Hoy 28 de Junio, a un año de la masacre de Aguas Blancas, persisten las luchas de la oligarquía y el gabinete anticuado en contra del 17 de noviembre independiente de la autoridad Guerrerense, la situación goza de tensión de la represión, el encarcelamiento, las desapariciones, las asesinatos, las persecuciones, las torturas, las desinformaciones, continúan como politéticas de gobierno, situaciones similares a las vividas en 1967 y 1968 llevan a la bancada de los diputados Lucio Cabral, Cárdenas y Gómez Vázquez, Coján, Tomás, las armas están en las calles y el desafío de la lucha continúa. Esta experiencia de la lucha popular actual y el escenario revolucionario que se anuncia impone nuevamente la lucha del pueblo mexicano. En todos los rincones de la patria mexicana surgen voces de lucha, a través de escuelas que ya no están dispuestas a la ingesta siéntica económica, social y política del capitalista, el país nos dice que ya no queremos ser esclavos al servicio de las élites, y en mucha medida están impidiendo que la república de México sea una nación libre.

En Mexico no existe un Estado de Derecho!
Tanto Coahuila como Bélgica en las leyes se le temen muerto,
Othomanamente se violan las garantías individuales. El
pueblo está sujeto al arbitrio de las autoridades y las
políticas el ejercicio del poder federal concentra el poder ejecutivo y
autonomiza a los tres órdenes de la nación; no
respeto la libertad de expresión, la libertad de culto, no
respeto la voluntad soberana del pueblo, siendo un
gobierno ilegal y sanguinario que promueve la violencia
por las armas de la cuestión militar y que responde
a la violencia institucionalizada del pueblo para retener
su poder. Requerimos y necesitamos que el Estado de Derecho
fomente unido a la sociedad las disposiciones y riendas
que arrojen de las asambleas, del consejo de los representantes
y de los tribunales de los juzgados y jueces
la independencia de los personajes
y la integridad de las instituciones.
Sí, queremos que el Estado de Derecho sea una
realidad con respeto a la libertad, la justicia y la moralidad
así como del abandono de los mafiosos de la corrupción, una
parte de los miles de muertos que se han producido en
los combates, asesinatos y demás atrocidades que han
lamentado.

Y democracia del pueblo y que ha demostrado que jamás va a ceder a dichos reclamos; por lo que hemos decidido conquistarlos con la fuerza de la razón y de las armas.

Por ello nos planteamos luchar

- 1.- Por el desarrollo del gabinete antipatriótico y antidecente demócratico y electorario el servicio del gran capital nacional y extranjero de las fuerzas que lo sostienen y por el establecimiento de un nuevo bien socialmente constitutivo como hoy figura el presidente el presidente
 - 2.- Por restablecer la soberanía popular y los derechos fundamentales del hombre. Es el objetivo de la Revolución con la participación del pueblo y el establecimiento de una República Democrática popular en la cual el régimen desheredado del pueblo a altos y altos puebla en forma de su gobernto.
 - 3.- Por la respuesta a las demandas y necesidades inmediatas de las causas reclamando los cambios económicos, políticos y sociales que se requieren.
 - 4.- Por el establecimiento de relaciones justas con la comunidad internacional.
 - 5.- Por el establecimiento de la culpabilidad de la oposición política, revolucionaria, mafiosa, burguesa y criminal de haber cometido contra el pueblo.

Aquí la escala de responsabilidad que se vive dentro de el país; o sea: responsabilidad de los altos funcionarios, responsabilidad de los diputados, responsabilidad de los gobernadores, responsabilidad de los alcaldes de los municipios que apoyaron al régimen del pueblo y a su formar una fuerza política y gubernativa la lucha por la libertad, la democracia, la justicia y una vida digna.

Pueblo de Méjico, levantando las banderas de lucha de nuestras causas caídas por los bálsas de las fuerzas del régimen.

Luchando contra la opresión y la injusticia, contra la humillación y el desprecio, obra defendiendo la dignidad de nuestros padres, mujeres y hermanas; obviando caminos, invadiendo colonias, estabuladas, para restituir la dignidad, el honor y el desarrollo, para restituir la dignidad, la justicia y el perdón de los no se quedan sólo en mudos y silenciosos y renuentes corazoncitos que al dolor y la rotafiga por nuestras sables golpeadas decapitadas, torturadas y masacradas, portaban en la conciencia con que se apartaron el amanecer.

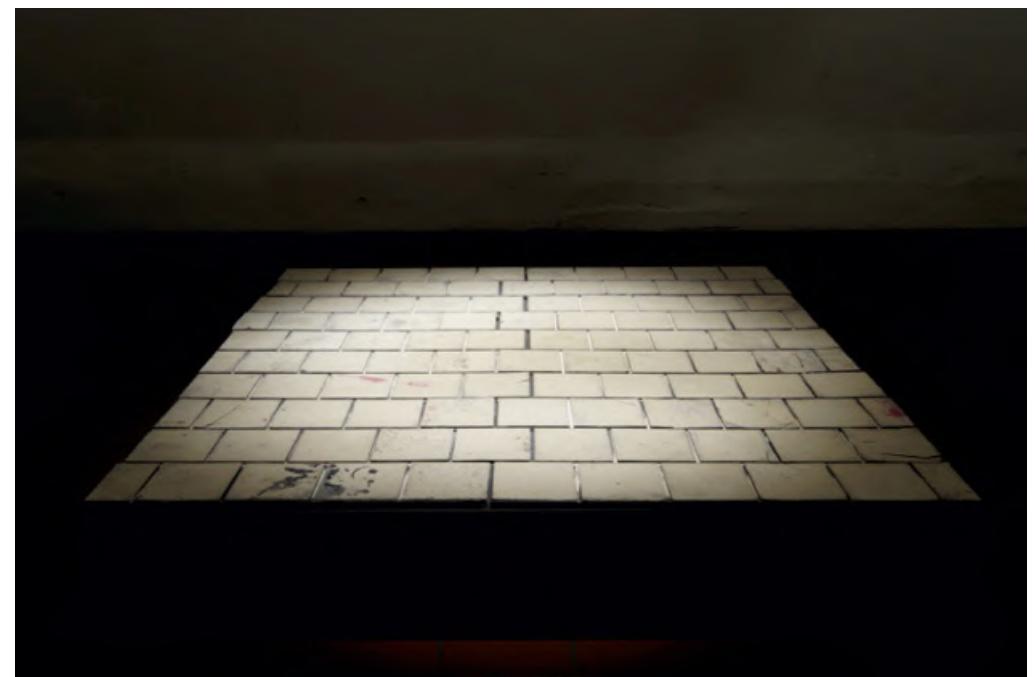


Estudio material sobre la revuelta #1, 2014 / Políptico, impresión digital, 70x47 cm c

Materiales utilizados como proyectiles en disturbios ligados principalmente a inestabilidad política, recolectados en escenarios de protestas en la Ciudad de México durante los últimos meses del año 2013

TERESA MARGOLLES

Teresa Margolles explora las cuestiones que acompañan a la violencia, así como su remanente a nivel físico y simbólico, donde el dolor, el trauma, el duelo y la memoria de la vida perdida son inherentes a los restos humanos, la sangre y los objetos encontrados luego, las huellas y rastros del siniestro, los informes oficiales o mensajes de amenaza. Se trata de un trabajo que recoge el vestigio material y etéreo del acto violento, exponiendo ante los sentidos el campo de las operaciones en las que trabajan las instancias implicadas en la producción y circulación de muerte en México.

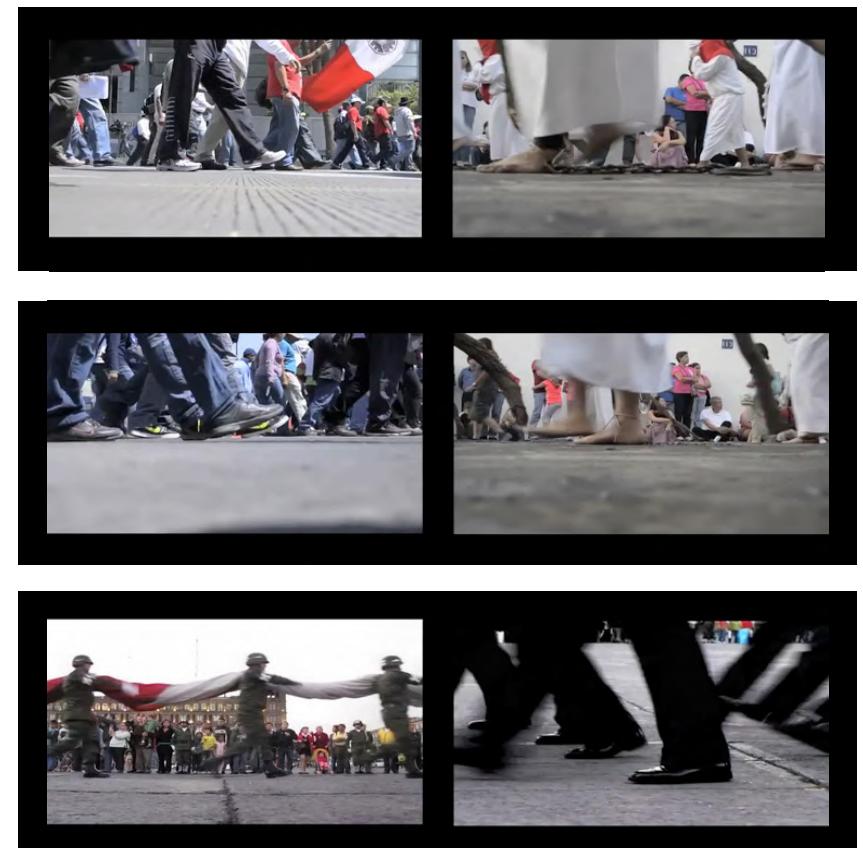


*El Exhumado. Ciudad Juárez, Chihuahua, México, 2014 / Video, 32' 50" / Registro de una acción realizada dentro de una casa abandonada y en ruinas ubicada en el centro histórico de Ciudad Juárez; realizada por un joven vecino del lugar.
32 años. Levantamiento y traslado donde cayó el cuerpo asesinado del artista Luis Miguel Suro, 2006 / Concreto y cerámica, 20x200x200 cm*

ISAAC TORRES

Desde una reflexión crítica, Isaac Torres hace un examen de la construcción de la identidad y la memoria en las ciudades. Su obra requiere de una investigación etnográfica e histórica capaz de crear imágenes y relatos audiovisuales que den cuenta de la arquitectura social y política de la urbe.

La marcha de la eternidad y *Mantras para la insurrección* forman parte de una serie de trabajos acerca de las implicaciones ideológicas y materiales de las consignas políticas y los discursos de lucha de grupos de resistencia, en estrecha relación con prácticas doctrinarias que recaen en extremos de violencia o enajenación.



La marcha de la eternidad, 2013 / Video-instalación



Incendiar un auto es una acción condenable ...



Arrojar mil piedras es una acción política ...

ÓSCAR SALAMANCA

Óscar Salamanca encuentra en lo autorreferencial el momento propio de la indagación y el desafío constante. Por medio del cinismo y el humor ácido, elabora una crítica hacia el sentido de la institución del arte, la figura del artista contemporáneo, el imaginario revolucionario y los diversos procesos de exclusión y discriminación en Bogotá, Colombia. En su obra abundan elementos de precariedad e inmediatez que, bajo una lógica del despojo, muestran la evidencia de una sociedad sumergida en el engaño, en miradas preconcebidas y en apariencias que cubren la propia indolencia social.



Risa Revolución, 2013 / Video-performance, 2' 30"



Risa Colombia, 2009 / Video-performance, 3' 56"

MIGUEL RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA

La obra de Miguel Rodríguez Sepúlveda se basa en la investigación sobre las dinámicas de transformación y autoperccepción de la sociedad como un ente dinámico. Explorando las posibles formas de aproximarse, sus procesos y recurre a preceptos científicos para encontrar reflejos, proyecciones y paralelismos entre la política, el arte y la sociedad, a partir de los cuales crea objetos e imágenes para entender las complejidades del mundo y así generar un mecanismo que le permita acercarse, interpretarlo y habitarlo.

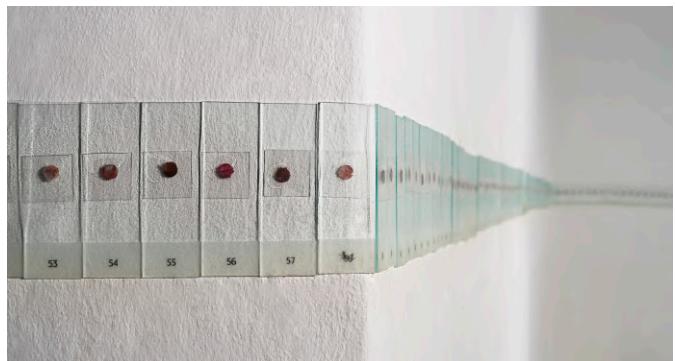


Preludio, 2013 / Video, 7' 00"



ANDRÉS ORJUELA

La producción de Andrés Orjuela reflexiona sobre las condiciones de violencia en México. Trastoca el sentido sensacionalista de las imágenes de nota roja a través de la intervención gráfica, a manera de vela-duras que las esconden u obstruyen; recurre también a operaciones de clasificación y contraste de la información, así como a la intervención directa en la prensa de este género para señalar e interferir en las mecánicas de circulación y consumo mediático de la violencia.



1011 muestras, 2013 / Papel sobre porta y cubre objetos de laboratorio, medidas variables
Extracción de 1011 fragmentos de fotografías donde aparece la sangre de personas muertas, publicadas en las revistas *Alarma!* durante 2012.



De la serie *Alarma!.jpg*

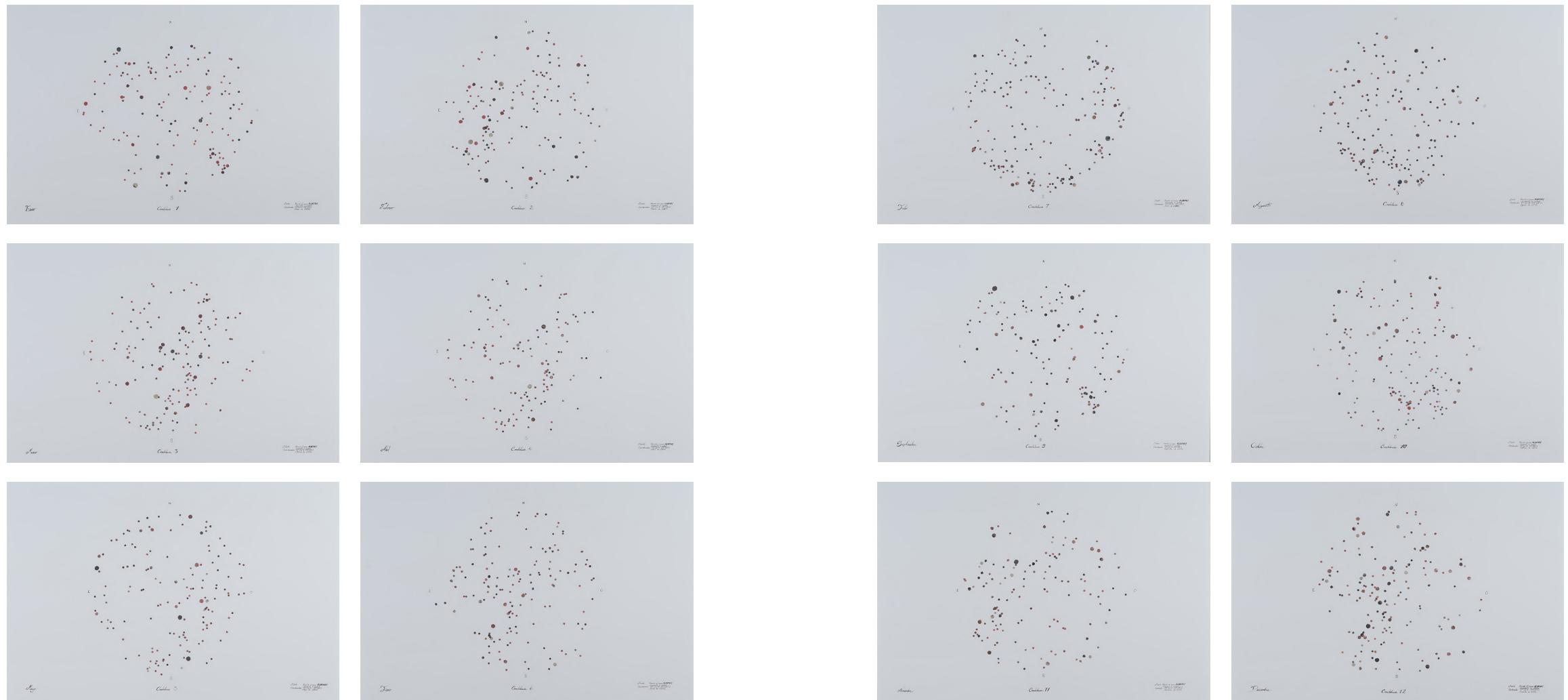
De cara a la muerte!, 2012 / Publicación en la revista *Alarma!* del 1 de noviembre de 2012 (postero central) / 400 000 ejemplares impresos.

Radiografía Histérica, 2011 / Publicación en la revista *Alarma!* del 9 de mayo de 2011 (entrevista y juego de paginado) / 400 000 ejemplares impresos.

23 mil RIP! – Por mayoreo!, 2010 / Gouache y tinta sobre portada de revista *Alarma!*, 42x27 cm

Al paredón! – Sexo débil!, 2010 / Gouache y tinta sobre portada de revista *Alarma!*, 42x27 cm

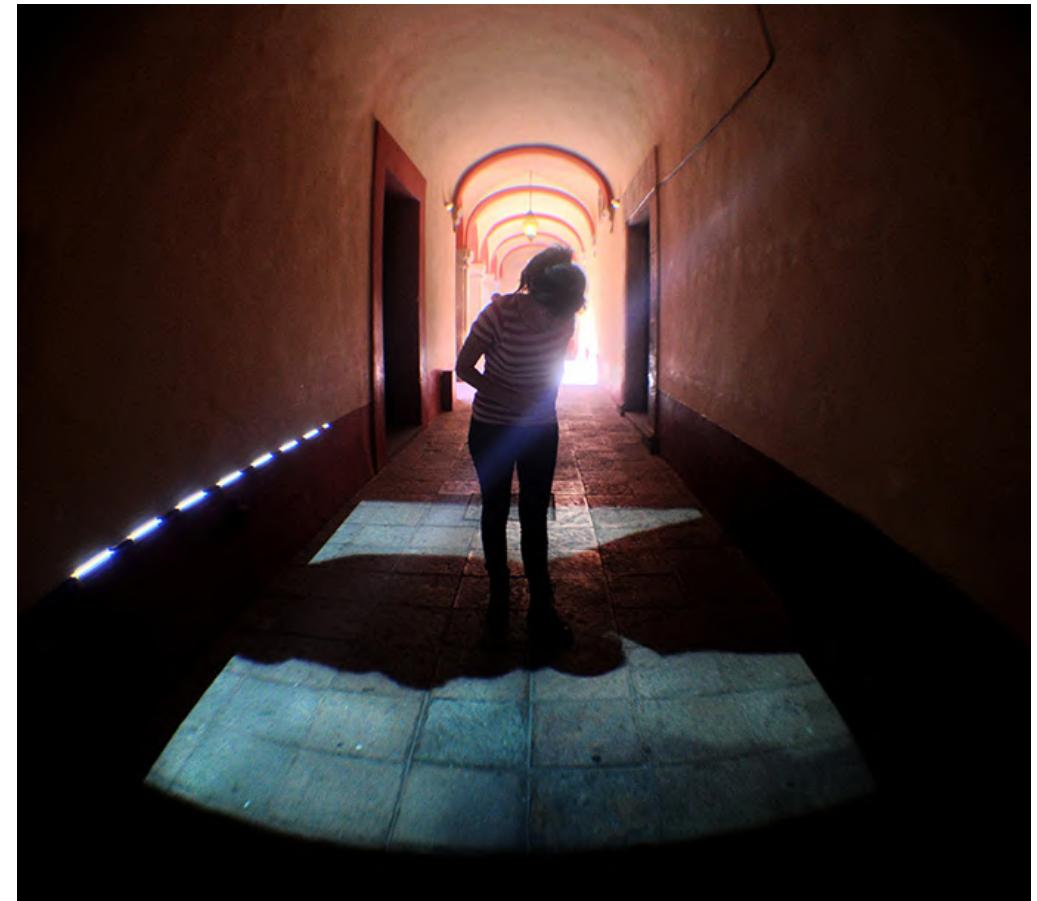
¿Detrás del Posada?, 2010-2011 / Acción con adhesivos en revistas *Alarma!* puestas de nuevo al mercado, 21x27 cm



Constelación. Cielo sobre México de enero a diciembre de 2012. Coordenadas 19°26'N 99°08'0, 2014 / Collage, 12 piezas, 100x70 cm c/u
Fragmentos de fotografías donde aparece la sangre de personas muertas, publicadas en la revista *Alarma!* durante 2012

FERNANDO LLANOS

Fernando Llanos dirige su trabajo trabajando dinámicas de integración y convivencia social, desde un espacio íntimo a las problemáticas de implicación colectiva. Se interesa por la reconstrucción de la memoria a través de la creación en video, arte correo, acción y dibujo, tomando como referentes modelos estereotípicos dominantes; de tal modo, retoma representaciones visuales mediáticas de tópicos como viajes, comida, sexo y romance para crear imágenes irónicas y nostálgicas que él denomina «cursi-agridulces.»



Adentro, 2013 / Video-instalación interactiva

ADELA GOLDBARD

El trabajo de Adela Goldbard oscila entre las dicotomías realidad-ficción y permanencia-temporalidad. Goldbard reconstruye objetos, edificaciones o sucesos, a partir de la investigación hemerográfica, fotografías, textos literarios, monumentos, ruinas y mapas antiguos, para producir esculturas y construcciones efímeras, intervenciones de paisaje y espacio público, así como el registro audiovisual de las mismas. Se trata de la representación de la catástrofe, lo accidental y la violencia, con la puesta en escena como estrategia que permite causar ambigüedad y extrañeza.

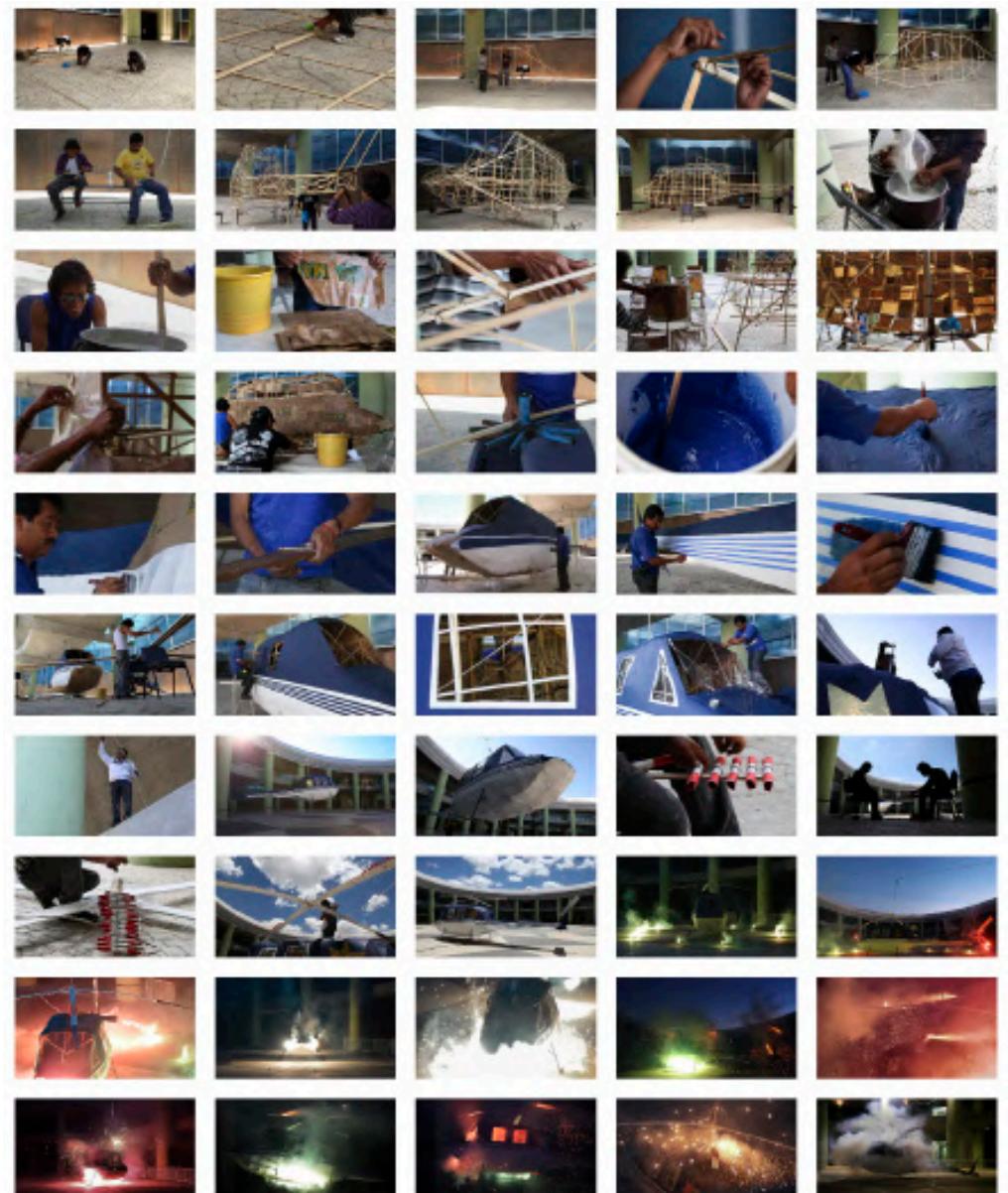
A través de la estética propia de las tradiciones populares y festivas, como la construcción y quema de castillos, los famosos «toritos» e incluso la «quema de Judas», Goldbard hace réplicas a escala de aeronaves accidentadas del gobierno mexicano, utilizando papel, carizos y pirotecnia. Estas piezas se presentan como una especie de exorcismo, una reflexión en torno a la fragilidad, la catástrofe y la situación actual del país.



Cessna Caravan 208 XA TWK, 2012 / Fotografía, impresión digital, 140x180 cm



Helicopterazo (Bell 412 XC-PFI), 2013 / Video HD, 5' 00" / Registro de acción realizada en el Centro Educativo y Cultural del Estado de Querétaro Manuel Gómez Morín, Central



ENRIQUE HERNÁNDEZ

El trabajo de Enrique Hernández visibiliza el entramado de relaciones de poder en donde la violencia y la extorsión se han convertido en prácticas cotidianas. Las posibilidades de circulación, trabajo e incluso el derecho a la vida se presentan como un bien cuantificable y cosificable cuyas tarifas guardan relación directa con la cantidad de efectivo que puede obtenerse en un cajero automático en un sólo retiro, las necesidades inmediatas de algún funcionario público o las exigencias del crimen organizado.



Virgen, 2013 / 20 000 monedas de un peso mexicano, dimensiones variables
Precio que se paga generalmente en México por una mujer en el mercado negro



Secuestro express, 2014 / Seis mil monedas de un peso mexicano, dimensiones variables
Derecho de piso, 2014 / Dos mil monedas de dos pesos mexicanos, dimensiones variables
La mordida, 2014 / Mil monedas de un peso mexicano, dimensiones variables



YURY HERNANDO FORERO

El trabajo de Yury Forero se centra en la reflexión sobre las formas de dominación y ejercicio de la violencia simbólica en la sociedad actual. Sus acciones, videos e instalaciones se mueven entre esquemas de ritualidad y simulacro, para señalar las condiciones en que opera la fe, las creencias socialmente inculcadas, la economía, la inequidad y la pobreza.



Hundimiento, 2012 / Video, 4' 13" / Intervención en la Catedral de la Ciudad de México



Transacción, 2013 / Video-performance y billetes resultado de la performance, 13' 12"

XIMENA LABRA

Ximena Labra utiliza la fotografía, el video, la instalación y el arte en el espacio público para explorar diversos campos de tensión entre lo concreto y lo imaginario. Cuestiona elocuentemente la efectividad real y simbólica de iconos históricos, generando nuevas lecturas de ellos bajo una poética mística y enigmática, donde aparece la muerte y la vida, la desaparición y la perpetuidad, como tensiones recurrentes. En esta serie donde la figura del héroe norteamericano baila con su propia imagen, critica la violencia que permea en la política de guerra preventiva norteamericana, en su obsesión por el control y la guardia planetaria, donde se pone en riesgo aquello que se dice proteger, una visión que no acepta más que un baile consigo mismo.



That Violent Glamour. The Eastwood (folk) Ballet, 2013 / Giclée laminado mate, cintra, 200x75 cm

CÉSAR MARTÍNEZ

La obra de César Martínez comprende las diversas problemáticas económicas, sociales y culturales que ha atravesado nuestro país durante las últimas décadas. Desde una lógica de provocación, crítica y desconcierto, utiliza múltiples soportes para abordar temas como el hartazgo social ante un sistema fallido, el fracaso de las instituciones en su promesa de modernidad, la globalización, la producción de muerte sistemática, las múltiples devaluaciones, la subsunción del gobierno mexicano al norteamericano, entre otros.

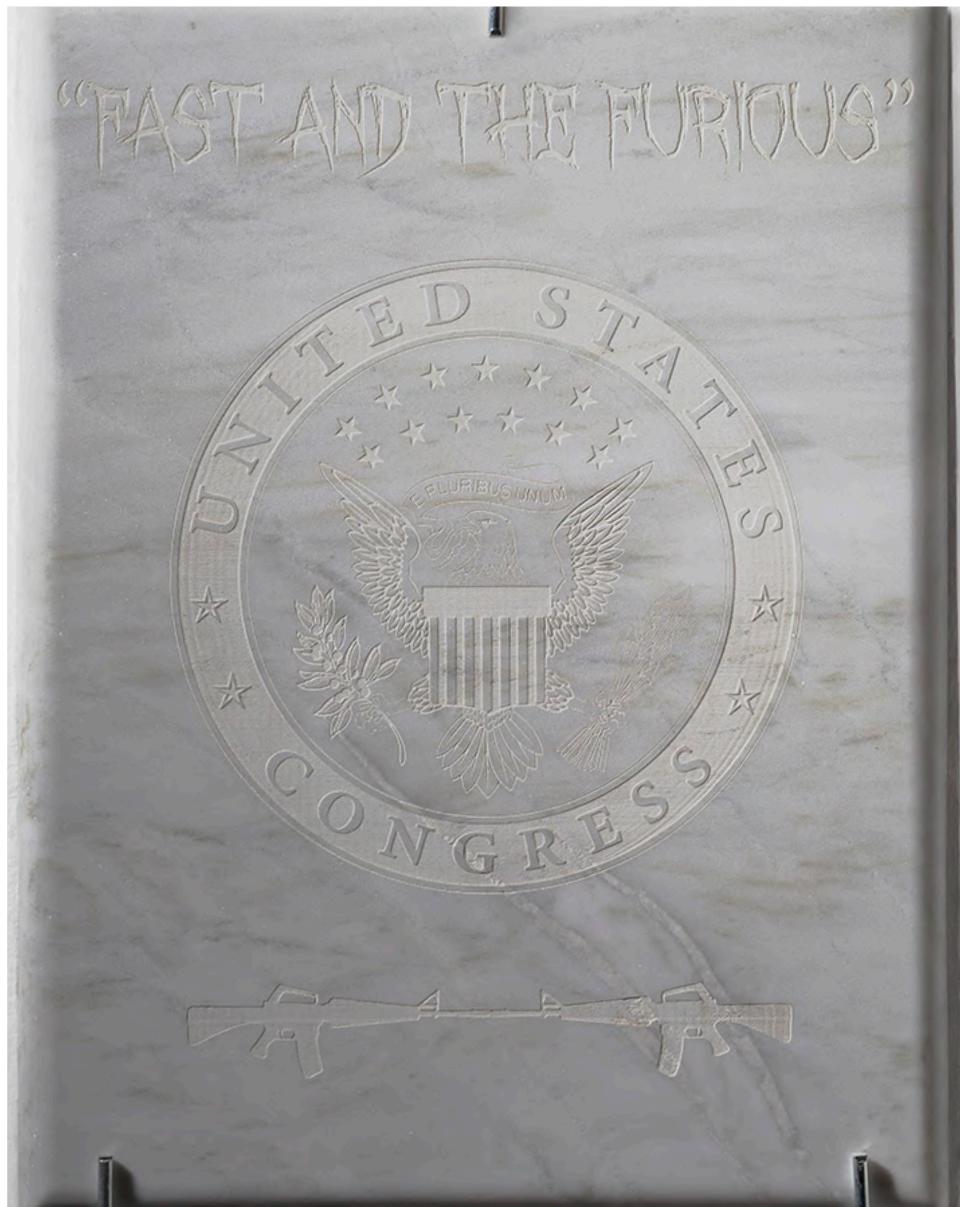


Mexican mariachingados transversales o North America Mariachingado Trade Agreement,
2013 / Video y registro de acción

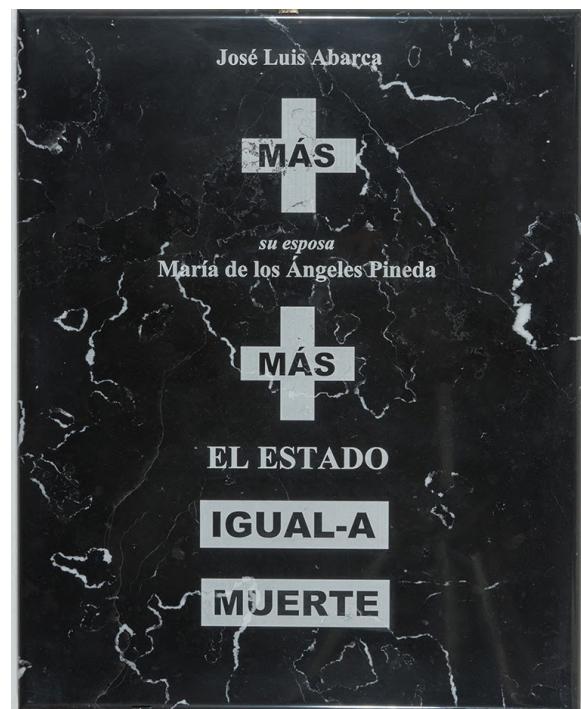
Realizado en el Museo de la Ciudad: los mariachis entonan el Himno Nacional Norteamericano



De la serie *El amor es eterno mientras dure*
No perderé, 2012 / Mármol blanco Durango, 100x70x2 cm
Me dueles, México, 2012 / Mármol negro Monterrey, 100x70x2 cm
aPRícalipsis, 2012 / Mármol blanco Durango, 100x70x2 cm



Rápido y furioso, 2012 / Mármol blanco Bego, 40x30x2 cm



Ya me cansé, 2014 / Mármol negro Monterrey, 50x36x2 cm
Igual-a Muerte, 2014 / Mármol negro Monterrey, 45x55x2 cm

BEL SAY MAZA

En su trabajo fotográfico Belsay Maza reinterpreta diferentes obras pictóricas, recrea a la puesta en escena y trastoca su sentido con una estética de violencia contemporánea, que alude a la desaparición, ejecución y asaltos que se viven en México. En *Valentín Ramírez y David Gutiérrez* retoma las pinturas tenebristas *El cupido dormido* y *David vencedor de Goliat* de Caravaggio, y sustituye los títulos de las obras por nombres de personas habituales en México.



David Gutiérrez, 2013 / Impresión cromógena, 100x100 cm
Valentín Ramírez, 2013 / Impresión cromógena, tríptico, 100x100 cm c/u

CAROL BORJA

Carol Borja aporta una reflexión sobre los estamentos que dividen la forma en que la humanidad es contemplada como sociedad; en sus performances, acciones e instalaciones refleja la desigualdad social, la exclusión y las condiciones en las que viven mujeres, migrantes o personas con discapacidad. Aborda con insistencia el papel de la mujer en la sociedad contemporánea y las tensiones que aún existen en temas como el aborto, la libertad de decisión sobre sus cuerpos y el machismo en los medios de comunicación y publicidad.

En *#AyotzinapaSomosTodos/Pienso donde no soy, soy donde no pienso* Borja trabaja sobre la desaparición forzada de 43 normalistas de la escuela normal rural Raúl Isidro Burgos en Iguala, Guerrero, el 26 de septiembre de 2014. A partir de la apropiación de contenidos noticiosos donde se señalan los gastos y objetos de la regidora en turno de Iguala, Marina Hernández de la Garza, destacando el constante uso de espejos, Borja utilizó 43 rosas rojas, un espejo, una mesa y dos recipientes de cristal para crear un acto que permitiera el trámite de un momento de ominosidad y horror por lo simbólico, como una alternativa de duelo ante la desaparición.



#AyotzinapaSomosTodos. Pienso donde no soy, soy donde no pienso, 2014 / Acción

RICARDO ZAMBRANO

La violencia en la obra de Ricardo Zambrano aparece como un dispositivo desde el interior, como un instinto o una reacción ante el peligro, pero también como instrumento de poder que deja huella en el frágil tejido en el que se han convertido nuestras relaciones socioculturales. Desde la recreación de un hipotético fuego cruzado a partir de una intervención en el patio del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce que consiste en una red de

hilos blancos cruzados una y otra vez, Zambrano concibe la violencia como un palimpsesto de huellas invisibles, como si la trayectoria de los proyectiles quedara registrada en la memoria de quienes sobrevivieron al escenario violento de un ataque con armas de fuego, huellas que parecen ser invisibles ante la naturalización y la normalización de la violencia.



Fuego Cruzado, 2014 / Intervención, medidas variables / Pieza realizada en patio y jardín del Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce

GABRIEL DE LA MORA

Gabriel de la Mora es coleccionista de fotografías, herramientas, materiales residuales, documentos, cabellos, papeles, entre otros objetos inclasificables que perviven entre lo fantástico, lo macabro y lo repulsivo. En su estudio tiene lugar el cruce entre tal acumulación y su instinto vital, una pulsión que somete el pasado al escrutinio hermenéutico del presente.

Las piezas 3/88 y 3/88 II pertenecen al archivo de (88 fotografías) de un sacerdote pederasta de Puebla, que llegó a manos del artista por medio de un anticuario. De la Mora escala la imagen diez veces su tamaño original a través de su fragmentación en 100 pedazos.

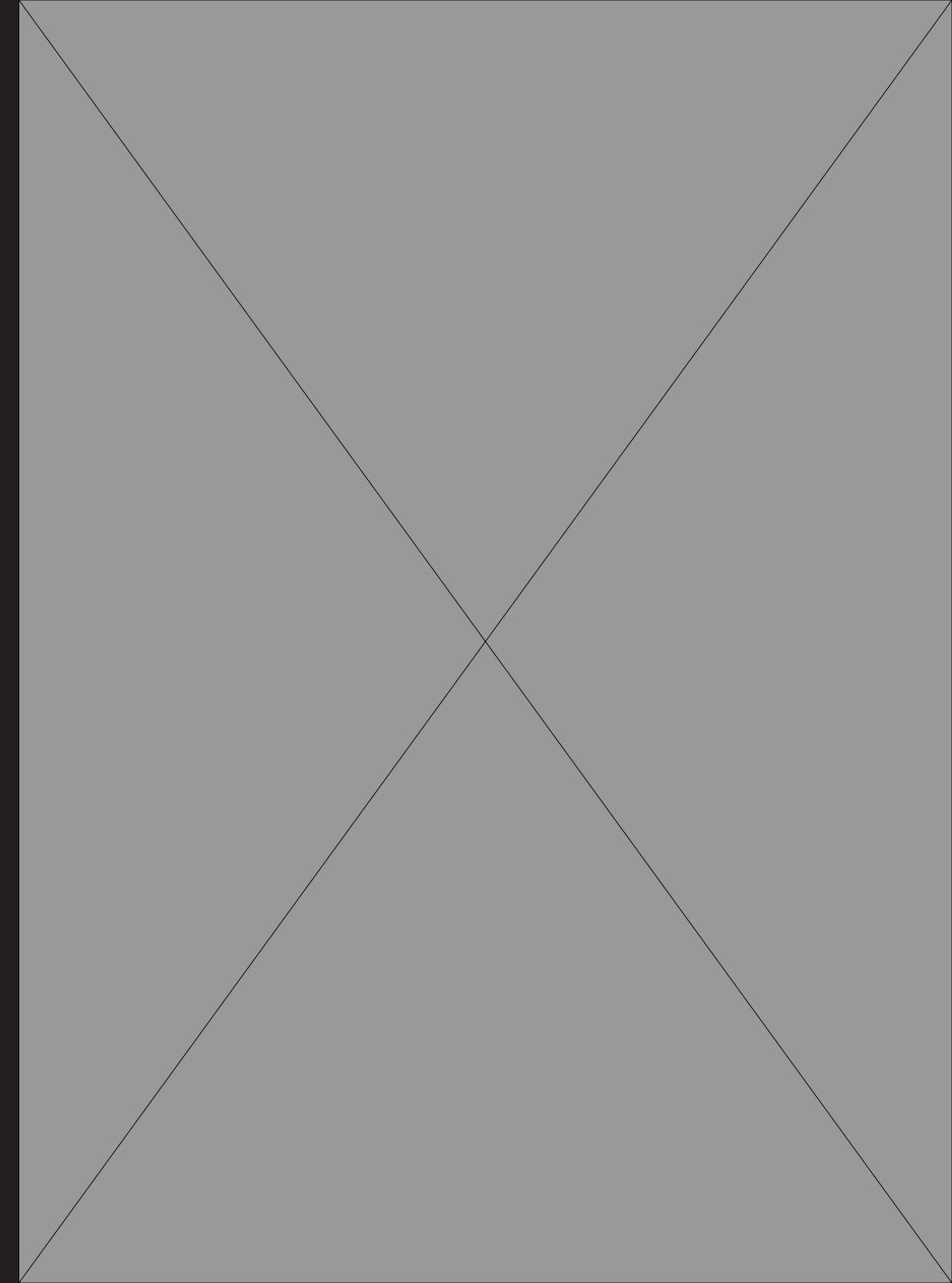


3/88 II, 2011 / Fotografía vintage arrancada, 81x56 mm



3/88, 2011 / Fragmentos de fotografía montados sobre papel, políptico de 100 piezas (81x56 mm c/u), medida final 965x714x37 mm

Sección 03/
INTERSECCIONES



EN CLAVE VOYEUR: CUERPO DESOBEDIENTE Y CONTEXTO POLÍTICO EN LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL ROJAS*

Durante la década de 1980 tuvieron lugar una serie de prácticas artísticas que le trataron de articular las relaciones entre los cuerpos, la sexualidad, las identidades y la política, de manera potente y con una intensidad sin precedentes en la escena latinoamericana. Desde diversas estrategias que involucraron la fotografía y la *performance* como dispositivos de activación poética y política, estas prácticas significaron una puesta en cuestión de las relaciones sexo/género en sus enclaves disciplinarios normalizados (según la norma heterosexual) y en la activación de nuevas subjetividades políticas disidentes.¹

* Algunos apartes de este artículo fueron elaborados con mayor profundidad en el texto "Desobediencia sexual" en *Red de Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012).

2. Con algunas variaciones, este texto fue publicado por vez primera, con el mismo título, en el *Anuario de Literatura y Arte 20* (Ciudad de México: Textofilia ediciones, 2012).

1. Davis, F.; Badawi, H. "Desobediencia sexual" en *Red de Conceptualismos del Sur. Perder la forma humana: una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012).

2. Aunque no existen estadísticas de todos los años, sabemos que en 1974 fueron detenidas 322 personas (de las cuales fueron condenadas 14) y en 1975 fueron condenadas 286 (de las cuales fueron condenadas 22). Cf. AA.VV. *Ventana Gay No. 1* (Bogotá, agosto de 1980).

3. Aunque los primeros bares gay surgen a mediados de la década de 1960, la primera organización homosexual de Colombia, cuyo líder fue León Zuleta, surgió en los círculos estudiantiles de la Universidad de Antioquia, en Medellín. Puede profundizarse en este tema a través del libro de Mauricio Archila Neira, *Idas y venidas: vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia, 1958-1990*. (Bogotá: ICANH-CINEP, 2003).

En el caso de Colombia, el surgimiento y activación de estas prácticas ocurrió en un difícil contexto social y político, el de la represión promovida por el Estatuto de Seguridad, un severo régimen penal amparado en el Estado de Sitio cuyo objetivo inmediato era eliminar el «peligro comunista.» Entre septiembre de 1978 y junio de 1982, período de vigencia del Estatuto, varios artistas, escritores, políticos y activistas fueron encarcelados, asesinados, clandestinos o parapolicialmente, o enviados al exilio. Aunque desde mucho antes, la homosexualidad estaba tipificada como delito bajo el eufemístico nombre de «abusos deshonestos,» lo cierto es que durante la década de los años 70 la policía fue especialmente proclive a detener y judicializar a este tipo de personas.²

Es precisamente en este período cuando aparecen los primeros bares y discotecas destinados al público homosexual, espacios que permitieron generar las condiciones de afecto, solidaridad y reconocimiento necesarias para el surgimiento y consolidación de los primeros movimientos en defensa de los derechos de los homosexuales en Colombia. A su vez, en este ambiguo contexto, políticamente represivo y socialmente transgresor, surgieron las primeras publicaciones que apuntaron a cuestionar la heteronorma (por ejemplo, la revista-panfleto *Ventana Gay*), y muchos artistas decidieron, con un carácter disruptivo sin precedentes, documentar poéticamente las condiciones de vida y el carácter clandestino de los encuentros sexuales entre homosexuales.³

Este proceso se desarrolló básicamente desde tres frentes. Por un lado, estaban los artistas de la escena artística oficial culta, varios pintores y escultores asociados al proyecto modernista que trataron el tema gay desde la óptica expresionista en boga. Por ejemplo, Luis Caballero y Lorenzo Jaramillo con sus pinturas de desnudos masculinos explícitamente homoeróticos, solemnes, suavizados por sus citas a la tradición clásica europea y a la vertiente homoerótica del arte de postguerra (desde Francis Bacon hasta David Hockney). Por otro lado, en otra escena, siempre en el borde, si se quiere *underground*, otros sujetos sociales (también homosexuales o travestis) usaron los bares gay como espacios de encuentro y desarrollo de una actividad performática crítica, colectiva y sin intenciones artísticas directas, más cercana a Fluxus. En ambos casos encontramos acciones afirmativas de género en contextos represivos: mientras en el circuito de la cultura letrada y de las artes se toleraban tácitamente los discursos de género, gracias al origen de clase y al capital cultural de estos artistas (siempre con la fuerte resistencia de la Iglesia católica y de los sectores más conservadores de las clases altas), en el circuito de la fiesta, la represión era innegociable.

El trabajo de Miguel Ángel Rojas operó en una tercera vía más sutil, a medio camino entre la escena oficial y el territorio *underground*. Ganador de los primeros premios en los salones nacionales de artistas de 1986 y 1989, Rojas desarrolló, desde los setenta, una obra testimonial relacionada con la actividad clandestina de los primeros espacios de homosocialización en Colombia, los cine-teatros bogotanos Mogador, Faenza⁴ e Imperio.

4. Dentro de la jerga gay, el Teatro Faenza era conocido como «El Fanny.»

Desde sus tempranas visitas al Teatro Imperio en 1973, Rojas documentó fotográficamente, en clave *voyeurista*, los encuentros sexuales clandestinos entre hombres y los presentó al público sin la estetización propia de los artistas de la escena oficial. En 1979, tomó a través de un agujero, en los baños del Teatro Mogador, una serie de fotografías que imprimió en pequeño formato y que tituló *Sobre porcelana*, en donde aparecen dos hombres teniendo relaciones sexuales en el baño. El título aludía a las pequeñas baldosas de cerámica blanca que recubrían las paredes del fondo, una alusión autobiográfica que, a su vez, sirve como metáfora de la fragilidad del vínculo afectivo homosexual y que pone en evidencia la delicada estructura social y política que daba soporte a estos sujetos. En algunas versiones, la serie aparece reducida a pequeños puntos (imitando los agujeros por donde fueron tomadas las fotografías) y agrupados imitando la cenefa del cielo raso del Faenza, con el sugestivo nombre de *Vía Láctea* (1980). En *Episodio* (1980), los puntos fueron convertidos en dibujos infantiles.

Aunque algunas de estas obras fueron ampliamente expuestas en instituciones como el Museo de Arte Moderno y el Museo de Arte de la Universidad Nacional, ambos en Bogotá, lo cierto es que la

mayoría pasaron sin pena ni gloria por el estrecho tamiz de la crítica colombiana. En raras ocasiones fueron mencionados públicamente (en prensa o televisión), discutidos o adquiridos por museos, galeristas o colecionistas privados. El polémico trabajo de Rojas sólo sería incorporado a las colecciones museológicas durante la década de 2000, inicialmente por museos europeos y posteriormente por museos colombianos.

Por su parte, los teatros como lugares de encuentro homosexual, sólo persistieron hasta finales de los ochenta, cuando el ascenso de la cultura de la fiesta y las exigencias de higienización que vinieron de la mano con la aparición del sida, provocaron el cierre de estos espacios de sexualidad promiscua. La oscuridad ofrecida por la platea y el potencial morbo *voyeurista* de los baños, condiciones difícilmente plausibles en el represivo, conservador y límpido espacio público, serían reemplazadas por la paranoia del sida, con la consecuente autorregulación de los encuentros sexuales clandestinos y la construcción de nuevos espacios como bares, discotecas, saunas y baños turcos, que ofrecían, además, la posibilidad de establecer vínculos más duraderos y complejos entre homosexuales. Ahora, el mundo parecía haber cambiado para siempre.

RESEÑAS DE «EL MUSEO IMPOSIBLE» Y «BREVE BIOGRAFÍA DEL MINI UZI EN COLOMBIA»

«El museo imposible»

La revista *Arcadia* acaba de dejar pasar la oportunidad de hacer un número de antología, de éhos que no se han visto desde que Volkening le dedicó un especial a Hölderlin en todas las páginas de la revista *Eco*, ni desde que *Mito* publicó *El coronel no tiene quien le escriba*, completo, siguiendo a *LIFE* cuando publicó *El viejo y el mar* de Hemingway, íntegro. El numero 56, del 19 de mayo a 15 de julio de 2010 trae la semblanza de 20 objetos que pretenden dar una imagen de doscientos años de historia republicana. Lleva por título: *El museo imposible*.¹ La idea es brillante. Una aproximación, un abordaje a la historia desde la memoria colectiva le devolvería

el encanto que la distancia de la literatura: generar pasión. Son veinte objetos, entre los cuales se encuentra «La guadua,» «El florero de Llorente,» «La mitra arzobispal,» «El escaparate,» «La hamaca,» «El zancudo,» «La chicha...» elementos que a su vez contienen como correlato algunos momentos significativos de la historia nacional: la pérdida del canal de Panamá, el monopolio de la industria cervecería, el concordato de la Iglesia Católica-Estado, la colonización de los Llanos, la bonanza cafetera, la falsa independencia, o la colonización antioqueña.

1. Disponible en: <http://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural-revista-arcadia/multimedia/el-museo-imposible/22316>

Infortunadamente, los veinte especialistas en los temas de estas semblanzas, siguen siendo especialistas, y no dejarán de serlo. Ésa es la primera reserva, porque aquellas biografías de objetos que eran potencialmente metafóricos, literarios, metonímicos, se malograron en una secuencia de datos y asociaciones arbitrarias; en algunos artículos, una generalización sin pie en la realidad, se vuelve bestial; éste ignora el caso de «La bota pantanera,» firmada por Zheger. La bota pantanera es el símbolo de la guerrilla, asegura la autora. ¿Cuál es su base? Ni la señala ni se adivina. Arriba a una conclusión lamentable, de una invención pobre, generalizante y peligrosa: asegura que la bota es a la guerrilla lo que un helicóptero Blackhawk a los militares. Desafortunada analogía entre el transporte y el transportado. El ejército también usa botas pantaneras, y los paramilitares, sin duda; pero, por encima de todos ellos, son los campesinos de Colombia quienes pueden reclamar esa prenda como propia. Al designar la bota como símbolo de la guerrilla, la señora parece implicar algo peor, al mismo tiempo: que los campesinos son guerrilleros. Esa generalización perversa se multiplica a todo nivel. En Colombia, todo el que anda en moto es sicario; el que pide limosna, desechable; el que arenga y pide justicia ante las cortes, terrorista. La parte por el todo.

Cuando la señora Zheger camina por las veredas de ese campo que dice haber recorrido (dudo mucho que haya salido siquiera a Choachí) dice que basta mirar los pies para saber con quién se encuentra. Esta ignorancia urbana es un mito aberrante de los *snobs*: que basta con mirar los zapatos a la gente para saber de quién se trata. La bota pantanera es un elemento común en el campo, para el campesino; si la guerrilla, el ejército o los paramilitares incorporaron a sus equipamiento el uso de esa bota, ello no convierte a los campesinos en guerrilleros, de la misma forma que el uso de la misma bota no convierte al militar en campesino. ¿No ha visto la señora que esa misma bota, intervenida con ositos y colores vivos, en los días más lluviosos de Bogotá, la inmunda, se convirtió en calzado común de las estudiantes de universidades? ¿Son ellas guerrilleras? Decir que la bota pantanera es el símbolo de la guerrilla es un desfase tan deliberado y arbitrario como decir que el símbolo de un panadero es el rodillo. Por desgracia, la señora tuvo un verdadero ícono de la guerrilla (y su degradación) en el artículo y no lo supo ver: canecas repletas de plata, pudriendose en una selva.

Compensa, para la historia reciente, que el artículo número 20 esté dedicado al zapato. No a cualquier zapato: a un zapato sacado de su paisaje normal, «un zapato magullado, húmedo y podrido, sacado de una fosa común.» El zapato sin pie, de un cuerpo cercenado a motosierra: rastro, vestigio y enseña de los métodos de tortura de la mente paramilitar.

Compensa también «El dólar» de Antonio Caballero, que es breve, pero agudo y, tras su lectura, uno sólo puede preguntar: ¿a quién le reclamaremos los muertos que deja la guerra contra el narcotráfico cuando se legalice la droga, dentro de cincuenta o menos años? Si no hubieran miles de muertos de por medio, sería un chiste.

Intuitivo y lúcido, también, «El alambre de púas» de Virginie Laurent. Intuitivo por los puntos suspensivos: marcan las pausas reflexivas de la divagación, mientras brota del pasado la imagen del alambre: campos de concentración, guerras de trinchera... y lúcido, por la relación con el latifundio.

Semoviente, «Cartel contra la chicha» de Alejandro Gaviria, sigue dándole la razón al gremio de los mercaderes con los razonamientos más discretos del capitalismo salvaje: «La chicha, en últimas, no fue prohibida por el Estado: fue desplazada para siempre por la naciente industria nacional». Hubiera querido decir la inocente, o la benigna industria nacional, pero decir bestialidades políticamente correctas hubiera sido demasiado lambón para un economista especialista en profilaxis del lenguaje. Esto es lo que quiso

decir: «La chicha no fue prohibida: fue “desplazada” para siempre por el contubernio entre el Estado y el monopolio más poderoso del país».

Entre otras muchas reservas y hallazgos, me asaltan, finalmente, las ausencias. No los autores, que siguen siendo los mismos «analistas» de siempre. Me centraré en dos objetos sin los cuales no se puede llegar a las claves de nuestra cultura: La Mini Uzi, la subametralladora israelí, ese invento judío con que se cometieron los magnicidios en la década de los años 80 y el genocidio de la Unión Patriótica y que se convirtió en una extensión del cuerpo de ese nuevo tipo social aceptado y permisivo a causa de la desigualdad y la demanda, el sicario. Y la empanada. ¿No es el símbolo del subempleo y la subalimentación? ¿No compensa la empanada la falta de inversión en capital humano de gobiernos y mercaderes, no ofrece el placebo del hambre ante una economía voraz? ¿No reposa sobre la empanada, y la proliferación de cestas de venta de sabrosa, de grasientas empanadas, la imagen del hambre mitigada, la búsqueda de un porvenir que dura un día? ¿No es responsabilidad de la empanada el hecho de que el pueblo colombiano no se haya rebelado aún?

«Breve biografía del Mini Uzi en Colombia»

Corría 1987 y en la ciénaga de Palagua (Puerto Boyacá) se dio cita un grupo selecto de mercenarios extranjeros que llegaron al país a dictar cursos de adiestramiento en «tácticas de guerra, asalto a viviendas, planeación, estrategia, guerra política, explosivos y asesinato de blancos en movimiento.» Puerto Zambito (Cimitarra) fue la locación elegida para las operaciones de asalto urbano, donde un selecto grupo de matones colombianos llevó a cabo lecciones de sicariato y nuevos armamentos durante un mes. El fundador de la escuela en el Magdalena Medio fue Yair Klein, un coronel en retiro del ejército israelí que se feriaba como entrenador de asesinos en los conflictos balcánicos. Dictaba un curso de asalto. Klein traía un arma que habría de convertirse en la reina de las matanzas por venir: la subametralladora Mini Uzi de nueve milímetros, hija menor del israelí Uzi, resultado de la búsqueda de un subfusil ligero y compacto. El primer Uzi fue diseñado por Uziel Gal a fines de 1940 y fue la sensación en las Fuerzas de Defensa Israelíes tras la guerra de 1948 (que dejó a Gaza en manos de Israel). El Mini Uzi es el Uzi en tamaño reducido. Apareció en 1980. Es un arma de 600 mm (23.62") de largo o de 360 mm (14.17"), con la culata plegada. Su cañón mide 197 mm (7.76") y su velocidad de boca es de 375 m/s. Lo que hizo Klein fue refinar el poder mortífero de la metralleta, que se vio multiplicado con sólo pulir su mecanismo con lima de hierro: la metralleta pasó de escupir 90 a 200 balas por segundo. El curso de asalto se conocía en un video revelado al país, que mostraba cómo el Magdalena Medio se había convertido en la universidad de los sicarios de Colombia. Un año después, por los días en que Colombia se enteraba de la matanza en La Rochela, Diego Viáfara Salinas, graduado de la misma universidad, se entregó a la policía y, a cambio de beneficios y protección, entregó pruebas que los medios llamaron «El dossier de las autodefensas del Magdalena Medio.» Viáfara contó cómo contrataron a los mercenarios extranjeros para adiestrar a los pupilos: «Al primer curso, se matricularon cincuenta hombres: de Henry Pérez y El mexicano (Gonzalo R. Gacha), veinte y veinte. De Víctor Carranza, cinco; y diez de Pablo Escobar (Cuco, Arete, Harby, El Tuso) en sociedad con Fabio Ochoa». Dijo dónde se llevaron a cabo los entrenamientos: en Puerto Boyacá, en Cimitarra y en Putumayo. Mencionó vínculos de los militares del batallón Bárbara, Bombón y la Brigada XVI con los paramilitares y reveló quiénes eran los jefes de las Autodefensas: Henry Pérez y Gonzalo Rodríguez Gacha. Los mencionados cursos dejaron sentadas las bases del profesionalismo gatillero de los



José Herchel Ruiz / Atentado contra Luis Carlos Galán en el parque Soacha, Bogotá, 1990

Registro tomado segundos después de que el candidato presidencial Luis Carlos Galán fuera atacado por ráfagas de subametralladora, justo cuando saludaba a la multitud. Fuentes: Revista Semana (El dossier paramilitar, archivo 1989); Toño Sánchez Jr Blog; *El País*, España (Archivo, Carlos Pizarro)

sicarios de Colombia. Lo que sigue no es la secuencia de una película de gánsteres. Es nuestro pasado inmediato: 22 de marzo de 1990. Interior. Día. El candidato presidencial avanza con 19 escoltas por la sala de abordaje del aeropuerto internacional El Dorado. Un adolescente saca de la faltriquera de la camisa una Mini Uzi y barre con su ráfaga la sala de abordaje. Bernardo Jaramillo cae contra la vidriera de una droguería. Los diecinueve escoltas reaccionan. Logran capturar vivo al sicario. El sicario ve la escena: la esposa que abraza al herido. El herido que dice sus últimas palabras: «Abrázame, mi amor: estos *hijueputas* me mataron». Antes de que muera, el sicario tratará de abalanzársele encima. No para rematarlo. Ahora descubre a quién debía matar: al hombre del afiche que tenía su madre en la sala de la casa. Tiene quince años y llora y pide perdón al cadáver. Segunda escena: 26 de abril 1990. Interior. Día. La escena ocurre en pleno vuelo de un avión comercial. Cinco minutos después del despegue, un sicario de dieciséis años, que va detrás de la silla en que lee el periódico Carlos Pizarro, guerrillero hace un mes y medio, candidato presidencial 1990-1994, retira el cinturón de seguridad, se levanta del asiento, camina al baño, recoge una Mini Uzi escondida en la cisterna y de vuelta a su asiento, dispara una ráfaga sobre el dirigente. El sicario muere en la reacción de los guardaespaldas. El candidato, también. Tercera escena: 18 de agosto de 1990. Exterior. 8:40 de la

noche. Plaza principal de Soacha, sobre dos andamios hechizos, adecuados como tarima para una manifestación. La plaza, llena. Luis Carlos Galán Sarmiento, candidato presidencial, rodeado por un lazo de guardaespaldas armados de Mini Uzis, sube a la tarima. El sicario que lo matará viene infiltrado en el cuerpo de escoltas. Estaba previamente acordado que usaría una Mini Atlanta 380, capaz de atravesar el chaleco antibalas, pero en el último minuto, en medio del despliegue, el sicario Jaime Rueda Rocha toma la Mini Uzi que pertenece al cuerpo de escoltas del DAS. El sicario da un rodeo a la tarima. Se sitúa a la derecha. Frente a él tiene a un cómplice, vestido de blanco, con sombrero, que porta una pancarta alusiva al candidato. La mirada del hombre del sombrero le indica a Rueda Rocha el momento en que el candidato sube a la tarima. Una ráfaga al aire disparada por un tercero es la señal convenida. Rueda Rocha dispara desde abajo a la tarima. Tres balas se alojan en un cuerpo. La escolta dispara al aire. El candidato se desploma sobre la tarima. Un guardaespaldas le cae encima. Las ráfagas salen de todas las Mini Uzi. Los guardaespaldas sacan al candidato a rastras. Rueda Rocha desaparece entre la multitud. El hombre del sombrero sostiene la pancarta y no se mueve del frente de la tarima. Cuando ve que la sangre pertenece al candidato, se tira al suelo. Luego desaparecerá entre los que huyen de la balacera.



Edwin Sánchez / Símbolo patrio, 2013 / Detalle

APUNTES SOBRE NARRACIONES PERIFÉRICAS N.º 1 DE HILO ROJO

Los dolores más terribles son los dolores mudos

Estos días transcurren entre agendas electrónicas, avisos de ocasión, rotativos al servicio de la opulencia, escaparates y espectáculos de la denominada clase política, fotomontajes y parodias cinematográficas que disuelven la violencia. El presente que nos es común nos resulta difícil de comprender precisamente por la perplejidad que nos producen los sucesos violentos, lastimosos, lúgubres, que marcan el territorio que habitamos. El vértigo y la vertiginosidad de nuestro escenario violento es una evocación coloquial de cómo somos afectados por el tiempo y por el acontecer de los días, también de las noches, de norte a sur, pasando

por el centro, como si las brújulas fallaran y el territorio quedara simplemente trazado en una cartografía del dolor.

Las suposiciones que tenemos sobre lo que acontece son simplemente suposiciones. Sin embargo, los muertos nos hacen hablar y, además, hablamos a través su partida, tan presente. Se vuelve preciso materializar y recuperar el dolor y la violencia como signos del presente. Nos resta mostrar esas *Narraciones Periféricas*. Ellas al menos nos permiten nombrar lo inefable, y eso es bastante. Las imágenes y los cuerpos son desdoblados, son mutilados, desaparecidos. Se convierten en parte de la cadena de mercantilización de la

violencia. Los nombres se pierden entre las cifras y los datos que no atienden al dolor de aquéllos que quedan desamparados por padecer la violencia.

Ante este horizonte banalizado por el exceso de imágenes que representan lo trágico y la saturación generada por la violencia, pareciera que solamente nos queda el silencio, el solipsismo, narrarse:

Me la robaron
Si la extraño yo, mucho, ¡eh!
Ya ella tendría 14 años, mijia.
Se la llevaron a la brava, ¡a la brava!
Nada tengo.

Después de encontrar aleatoriamente estos fragmentos dentro de un libro sin paginación, con hojas en blanco, cosido a mano, sin autor, encontramos una voz que es un aliento, una jactancia del eco, de las trampas del lenguaje, letras que se escuchan plagadas de añoranza por el nombre de un cuerpo que ha desaparecido. Los cuerpos desaparecen. Los nombres, no. Se mantienen presentes. Como tatuajes de los desamparados.

Las palabras que se han generado a partir de la violencia se (nos) han vuelto tan coloquiales que difuminan el presente por los efectos mismos de ese lenguaje, que ya no es violento sino cotidiano.

Hilo Rojo transcribe el dolor en un libro. Crea un signo como parte de una memoria: un documento que retrata el presente con sus palabras, sus sonidos, sus voces:

¡Sí! ¡Me la quitaron a mi Brenda!
Ni luz.
No tengo nada.
Dicen que la vieron allá por los ojitos ¡allá en los ojitos la miraron...!
Ya no la voy a hallar, ya no, ya no la voy a hallar...
No.

RISA REVOLUCIÓN. LAS PARADOJAS DE LA IRONÍA

«Ante las imágenes, estamos ante el tiempo», dice Didi-Huberman. Éstas ponen en relación diferentes temporalidades. Reconfiguran el pasado y aceleran el presente, rehaciendo, de paso, la manera de recrear nuestras memorias, visibilizarlas y ponerlas a circular como residuos de un devenir en el que obra, de manera inexorable, la fuerza impulsora del tiempo. Por este carácter residual, a las imágenes les pertenece una cierta condición de sobrevivientes que las revela como potentes dispositivos para el decir, el mirar y el mirarse.

En tanto formato ampliado de la imagen fija, el video configura un espacio de convergencias en el que se proponen, además de un modo particular de ver, algunas señales específicas para poner en relación lo visto. Si aceptamos que toda imagen es una invención de alguien, reconocemos algo más sobre la expansión de formato que nos plantea la imagen en movimiento: pensar la imagen con relación a un contexto y visibilizar en ella una actitud, una postura, apunta, en suma, a proponerla como acontecimiento, como experiencia obrada que inscribe *ethos* y que, de manera consecuente, ayuda a forjar carácter.

Así lo entiende el artista Óscar Salamanca al proponer sus videoperformances en el contexto de una contemporaneidad convulsa e inestable: la que vive Colombia. Cuadro a cuadro, el registro de *Risa Revolución* nos coloca ante distintos escenarios en los que aparecen, yuxtapuestos, elementos similares que van sobredeterminando el sentido del acontecimiento. De un lado, visualizamos imágenes de sitios específicos marcados por la violencia, paisajes ritualizados por la pérdida, ruinas abandonadas, rastros de ausencia, huellas del despojo dispersas por el territorio de una geografía todavía familiar. De otro, el registro de etiquetas y rótulos que, a modo de referentes sígnicos, sugieren relaciones asociativas en las que la orientación simbólica y política es directa: «desaparecido,» «desplazado,» «académico,» «bacrim,» «civil,» «militar,» «narco,» «policia,» «artista,» «campesino,» «paraco,» «desechable,» «pobre,» «guerrilla,» etcétera, son palabras que parecen señalizar, o inclusive denunciar, a los actores o posibles responsables de estos paisajes.

Al cohesionar todos estos elementos, la imagen del sarcasmo, de la ironía y la indiferencia nos encara. En un gesto paradójico, el propio artista aparece reiterando el señalamiento que detona su intención inicial. Y en paradójica, porque ante el aura sacra de la memoria y de los rituales de la muerte, el artista usa su índice para apuntar, para reiterar de manera aberrante el lugar de los desaparecidos, mientras ríe de manera estruendosa y disonante. ¿Por qué ríe? Porque quiere desenmascarar nuestro juego: para desvelar nuestra hipocresía, para enrostrarnos la falsedad de nuestros duelos y la fragilidad de nuestras memorias.

Al igual que en otros trabajos en los que el artista utiliza el mismo formato, tales como *Risa Colombia* (2009), *Salsita puños arte* (2010–2013), *Doctor revolución* (2011), *Canto arte latinoamericano* (2012), *Llevo un arte* (2013) y *Artista* (2013), la intención que moviliza este ejercicio conceptual y plástico es la confrontación de los discursos políticos y el régimen visual de unas problemáticas que nos conciernen de manera directa, pero que, dada la estrategia de los medios y la retórica superficial de los detentadores del poder, quedan silenciadas.

Como recurso configurador, el artista se vale de la ironía y la interacción relacional como estrategias de visibilidad y enunciación. El juego irónico visibiliza la condición de quien intenta subvertir un campo a partir de un determinado posicionamiento sociocultural, estético y político, sacando a flote paradojas y controversias de sentido. Por su parte, la interacción relacional plantea una estrategia de movilidad táctica que reconoce en las acciones *in situ* la posibilidad de dotar el acontecimiento estético de una mayor eficacia situacional. De esta manera, Salamanca hace un esfuerzo por acotar la distancia entre la realidad y sus retóricas, desestabilizando los esquemas tradicionales de la representación ideológica para resignificarlos como acontecimiento espacio-temporal situado, desde la confrontación explícita con aquello que lo representa.

Antes que un mero recurso vitalista, la risa actúa como un mecanismo de tensión, irónico y crítico, que redunda, reitera y resuena en el espectador, enfatizando el drama de una tragedia, o mejor, de una tragicomedia, banalizada y trivializada en el espectáculo mediático que reconfigura el paisaje de nuestros acontecimientos cotidianos. La relevancia de esta mirada radica en que hace converger, en el dispositivo audiovisual, un sistema de relaciones entre contextos, acciones,

valores plásticos y referentes teóricos. Se trata de una perspectiva pragmática en la que la obra deviene espacio de discernimiento, tanto de los elementos que la constituyen, conceptual y materialmente —y posibilitan su inscripción en el mundo—, como del posicionamiento del propio artista respecto al espacio-tiempo de la creación estética.

De ahí que el interés de la obra no responda, ni quede circunscrita solamente, a las necesidades subjetivas del creador, sino que, ante todo, se revele como una instancia activa de transmisión y comunicabilidad, de la cual se valen el artista y el espectador para recrear o para juzgar otros modos de configurar los procesos plásticos, potencian prácticas de alteridad en las que se despliegan y anticipan nuevas experiencias de encuentro e interacción con los discursos y las visualidades de la época.

A pesar de las relaciones de contexto que parecen motivar la mayoría de las obras de Óscar Salamanca, su configuración y su modo de circular las desborda, liberándolas de quedar convertidas en mero testimonio documental de un suceso geopolíticamente situado, logrando que, por el contrario, se afiancen como señal de mediación de un acontecimiento estético, sin márgenes geográficas, políticas o culturales específicas.

PRELUDIO O EJERCICIOS DE RESISTENCIA A LA FRUSTRACIÓN

*«But ask me why and I'll spit in your eye /
ask me why and I'll spit in your eye»*

The Smiths, «Still ill»

Declaración

Preludio (2013) es una videoinstalación monocanal en la cual se documenta un encuentro bastante inusual: un grupo de personas se ha reunido para escupirse en el rostro, o al menos eso intentan. En pares, uno frente al otro; una frente al otro; una frente a la otra, se puede apreciar cómo el primer intento de cada participante es el mejor, mientras los disparos subsecuentes terminan sobre la ropa, el cabello e incluso las orejas.

¿Se trata de un ritual? Esto puede inferirse rápidamente al observar en cada una de las caras un rictus, un gesto impreciso

que podría responder a la concentración pero también a la contención del asco. Para realizar *Preludio* el artista convocó a un concurso que parecía desenfadado y atractivo, pues contaba con una recompensa monetaria para quien lograría obtener toda respuesta emocional en su rostro después de someterse a varias rondas eliminatorias. Hubo quien se preparó a conciencia y no bebió alcohol durante las 24 horas previas al certamen, y quien llegó desvelado; alguno pensó que se trataba de algo distinto, «¿quién escupe más lejos?», como si se tratara de un juego de raya.

Post scriptum

Lo cierto es que todos los contendientes aceptaron el reto e hicieron su mejor participación. Para quienes atestiguamos el concurso, porque fue un acto público en el cual la arena estuvo dispuesta tras un gran vitral, hubo toda clase de emociones: admiración, lealtades a ciertos participantes, comparaciones cuantitativas, reconocimiento de las descargas abundantes y náusea. Si bien nosotros no compartimos fluidos, nuestro cuerpo respondió al intercambio. A pesar de todo ello resistimos para averiguar quién resultaba vencedor. Ni él mismo daba crédito de su hazaña; una mezcla de orgullo, consternación y cinismo lo acompañaron la tarde que pasamos festejando su victoria.

Preludio puede ser entendido como un dispositivo de interacción corporal. Es difícil mantenerse impávido ante la acción de escupirse mutuamente. De manera voluntaria los participantes han expuesto su cuerpo para recibir líquidos de alguien más y esta exposición engancha nuestra sensorialidad provocando una reacción. Podría generalizar que la respuesta de los potenciales espectadores de la pieza será desaprobatoria. Pero, ¿se trata de un movimiento fisiológico o de un condicionamiento cultural expresado con el cuerpo? Toda cultura designa qué fluidos corporales se intercambian y bajo qué circunstancias. Algunos de ellos están totalmente proscritos del tacto, del espacio doméstico o comunitario.

La saliva es uno de esos fluidos cuya trascendencia se obvia en el trato cotidiano. Nos permite comer, facilita el habla y expresa también repudio sin la necesidad de verbalizar absolutamente nada. Justo ahí, cuando el lenguaje no basta, el discurso se interrumpe para expresar la condena desde adentro: ese fluido deja de facilitar la comunicación y cae al suelo con todo su peso. Escupir es un gesto que incita al enfrentamiento, subraya la corta distancia los cuerpos, la posibilidad de un enfrentamiento.

En *Preludio* hay una batalla pero no es definitiva; no sabemos quiénes son los finalistas, quién el vencedor. Tampoco la afrenta se resuelve a golpes, no hay evidencia de que la lucha rebasará los límites establecidos. El video en *loop* amplifica el encuentro como una suerte de entrenamiento, un ejercicio para resistir la provocation, aunque también se ofrece como propedéutico para la frustración. ¿Hemos dejado de hablar y ahora sólo sabemos escupirnos? ¿Es tal nuestro desencanto con la democracia que resistir la provocación directa mantiene cierta dignidad en nuestra condición de ciudadanos?

En un país atravesado por peleas territoriales que comprometen intereses criminales, intereses políticos e intereses comerciales, ¿dónde queda el espacio de combate para el individuo que no pertenece, por decisión o imposibilidad, a ninguna corporación? ¿Es que sólo resta la guerra franca con el vecino? *Preludio* aplaza ese momento y se revela como una estrategia de dilación, válvula reguladora de una violencia que se manifiesta pero con armonía y organización, algo que sólo puede suceder en el terreno de la representación.

Como si se tratara de la inversión del dios romano Jano, ya no hay transiciones, no hay divisiones entre los tiempos de paz y de guerra: pasado y futuro coinciden en el presente sin posibilidad de solución. Ambos rostros carecen de palabra, reducidos a la interacción corporal como la última posibilidad de diálogo, intercambian la materia prima del habla.

Quizá las condiciones cambien cuando alguien hable, cuando la negociación preceda al impulso de acallar la voz que disiente.

ESCRITO CON TINTA-SANGRE: ARTE, GRÁFICA POPULAR Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE ANDRÉS ORJUELA

Desde sus inicios, la obra del artista colombiano Andrés Orjuela (Bogotá, 1985) ha planteado una potente reflexión crítica sobre las relaciones entre arte, gráfica y violencia, problematizando sus canales y formas de representación, así como sus construcciones de sentido. Uno de sus principales referentes ha sido su propia experiencia ciudadana en medio de la violencia política y social de México, su país de residencia, y Colombia, su país de origen.

Un momento de inflexión en la discusión sobre la violencia en Colombia ocurrió en 1962 con la publicación del libro *La violencia en Colombia: Estudio de un proceso social*,¹ el primer trabajo sociológico, riguroso y de largo aliento, dedicado a revisar los procesos que moldearon y configuraron la tradición violenta del país, con abundantes fuentes documentales y visuales que, más allá de su impacto en la esfera académica y política, influirían en el lenguaje directo que emplearían algunos artistas bogotanos del momento.

1. Guzmán Campos, G.; Fals Borda, O.; y Umaña Luna, E. *La violencia en Colombia: Estudio de un proceso social* (Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1962).

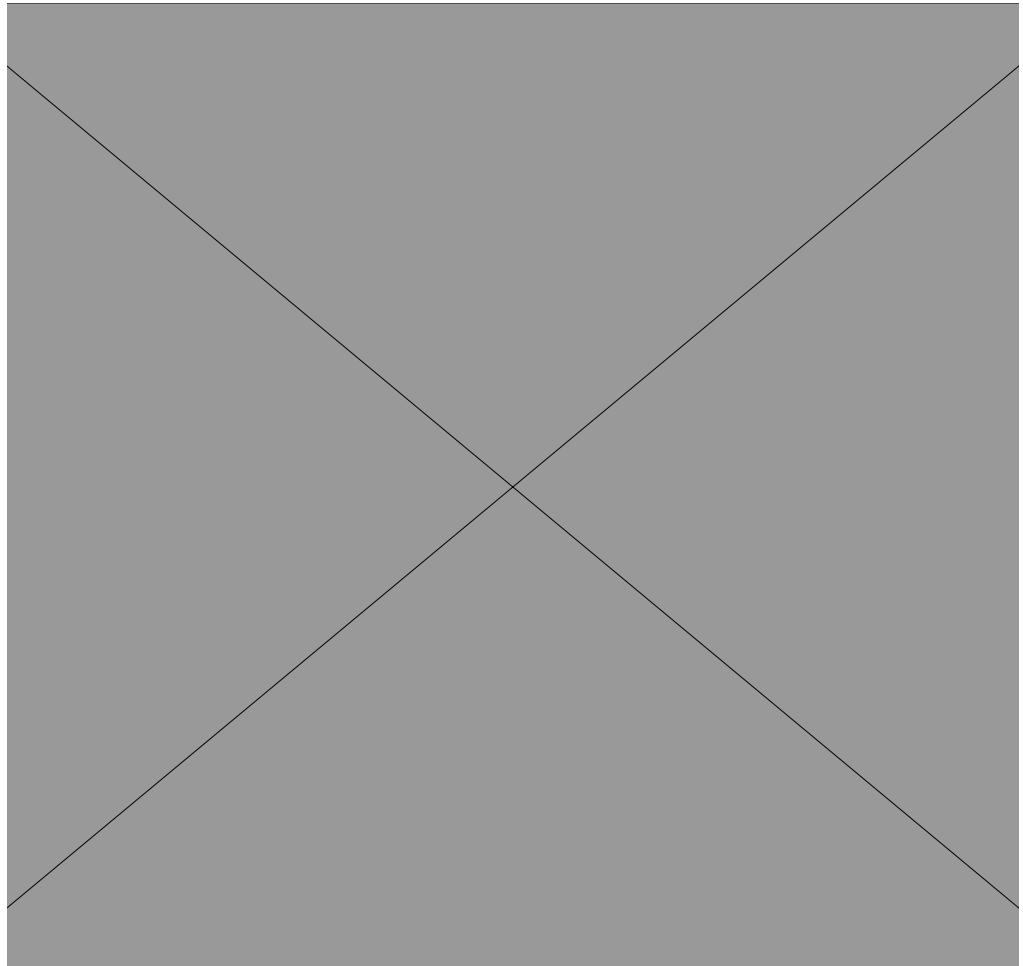
2. *Ibidem*, p. 225.

3. Cf. Entrevista a Andrés Orjuela: *Imagen y violencia*. (México: Museo de Arte Moderno de México, 2011). Disponible en: <http://www.mam.org.mx/blog2/405-entrevistas-imagen-y-violencia-enrique-matinides-y-andres-orjuela> (Última consulta: 27/01/2014).

Sin embargo, más allá de incidir en la representación directa de «los hechos» por parte de los artistas, esta publicación ofrecería pistas importantes sobre la dinámica misma de la violencia y, con ella, formas de representarla críticamente. En otras palabras, formas que, más allá de la lógica del lenguaje directo y la retórica de la denuncia, permitieran dinamitar la estructura en espiral del terror y la barbarie, permitiendo la construcción de sendos procesos reflexivos. Los autores se detienen en una de las formas recurrentes en que la violencia es empleada, reproducida y visibilizada: «En el proceso de la violencia, la forma del crimen marca una parábola progresiva hacia la atrocidad y el sadismo».²

Este rerudescimiento en las formas de ejecutar y presentar públicamente la violencia ocurría porque los diversos agentes que la soportaban intentaban imponer, jugando a la ley del más fuerte, el terror de unos sobre otros. En esta dialéctica del horror, los criminales fueron sofisticando sus propios instrumentos de tortura y barbarie, haciéndolos más escabrosos e inquietantes, con el ánimo exclusivo de intimidar al adversario. Dinámica que se replicaría y profundizaría más adelante no sólo con relación a los diversos agentes del conflicto, sino con relación a la sociedad civil, empleando un nuevo, efectivo y emergente mediador: los medios masivos de comunicación como la prensa y la televisión.

Los anteriores elementos parecen trasladarse a la actual situación de violencia en México, desde luego, con variaciones en cuanto al lugar, el momento histórico o los actores. Precisamente, la obra reciente del artista colombiano Andrés Orjuela busca actuar en las oscuras grietas de esta espiral de barbarie. Tal y como afirma en una entrevista: «[...] yo llegué [a México] en 2008, y entre 2008 y 2011, he visto cómo de la decapitación pasaron a la decapitación e inscripción con cuchillo en esa cabeza, el siguiente nivel fue despedellar ese cráneo, el siguiente nivel fue decapitar, despedellar y poner sobre un puente ese cráneo [...].»³



Andres Orjuela / 1011 muestras, 2013 / Papel sobre porta y cubre objetos de laboratorio, medidas variables
Extracción de 1011 fragmentos de fotografías donde aparece la sangre de personas muertas, publicadas en las revistas *Alarma!* durante 2012 / Detalle

4. Disponible en: <http://www.andresorjuela.co/alarma.html> (Última consulta: 27/01/2014).

En su serie *Alarma!.jpg* (2010-1012), Orjuela interviene las portadas de la revista sensacionalista homónima, con imágenes procedentes de la tradición del grabado popular mexicano, reelaborando los esqueletos y calaveras del artista mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913). Como afirma el curador argentino Fernando Davis: «El crudo dato referencial de la violencia en la exhibición de los cuerpos asesinados y mutilados, aparece velado por una imagen que remite a las representaciones de "calacas" y esqueletos del emblemático grabador, como una estrategia desde donde interpelar las lógicas de sentido que articulan el consumo cotidiano de las imágenes de violencia y potenciar así una reflexión crítica».⁴

En su serie *Muestrarios*, Orjuela propone nuevas capas de reflexión y una ruptura con la imagen directa presentada por los medios. El artista recoge puntos de tinta roja de la prensa mexicana, que representan la sangre de los muertos producidos por la escala de violencia impulsada por la mafia organizada o por la delincuencia común. Los puntos de tinta-sangre escinden al muerto de la escabrosa forma de las ejecuciones, sustrayendo cada cuerpo de la masa amorfa de las estadísticas, de la velocidad imparable de la imagen noticiosa televisiva, dotando a cada cuerpo de una extraordinaria singularidad y humanidad, empleando una asepsia de laboratorio que permite la eliminación de cualquier aproximación sensacionalista, mórbida o grandilocuente que pueda servir de combustible a la mediática espiral de sadismo. A través de los medios del arte, Orjuela introduce una tranca en el engranaje, y pone en evidencia la enorme magnitud de la desgracia.

COLATERALES

*Colaterales*¹ pretende visualizar la gran cantidad de asesinatos violentos cometidos en México durante el sexenio de Felipe Calderón y lo que va del de Peña Nieto. No intenta representar las pérdidas, sino entender una cifra como la que resulta de esta descripción: muertes violentas. La primera vez que se realizó, en la Ciudad de México en 2012, la cifra oficial de muertos en la llamada guerra contra el narco era de 60 000 personas. En esa ocasión, *Colaterales* se planteó como una ruta e intervino una banqueta con una línea formada por las figuras pegadas a lo largo de dos kilómetros. Un año después, escalofrío, la cifra oficial ha aumentado a 90 000.²

Decidimos intervenir la rectoría de la Universidad Autónoma de Querétaro, saturar la explanada con las 90 000 figuras. Querer tratar de guerra al conflicto del

Estado con el narco, imperio de la impunidad y ética del agandalle, es disminuir la responsabilidad de la impartición de justicia, y plantear un escenario de excepcionalidad (la guerra) donde los derechos de la víctimas y la responsabilidad de los victimarios se diluye.

¿Hay una guerra en México o un sistema económico y político dedicado al exterminio de una clase social y racial? 90 000 asesinados, no caídos en batalla... asesinados. ¿Cómo entender una cifra como el que dejan 90 000 vidas irreductibles, cegadas? ¿Qué hacer con una cifra como ésta? Cada uno de los asesinados ocupaba un lugar dentro de la compleja red de relaciones humanas que nos integra. De estas relaciones emerge el producto más importante de creatividad humana: la gran escultura social que llamamos «sociedad.»

1. En una infortunada declaración, el presidente Felipe Calderón se refirió a las víctimas civiles de la llamada guerra contra el narco como «daños colaterales.»

2. Existen muchas estadísticas distintas, pero en general la mayoría rondan los 100 000 muertos. Según una escalofriante investigación de la ONU, la cantidad de desaparecidos es cercana a 300 000.

3. De ahí, el sentido de realizar de manera paralela un taller de escultura social (del que, por cierto, emergió un colectivo que lleva a cabo distintas piezas sociales).

Entender la magnitud del daño que vivimos es visualizar los vínculos rotos que la violencia ha creado. 90 000 vacíos, nodos de imposibilidad; 90 000 ausencias que repercuten en el resto de la sociedad, y nos condicionan. Y, además de los muertos, los vivos. Los sobrevivientes, desplazados por la violencia y alterados irremediablemente en nuestra idea de lo común, entramos a la lógica del resguardo y abandono de lo social. *Colaterales* somos todos, las víctimas de esta guerra genocida y los sobrevivientes todos de este Estado de abandono de justicia.

Cabe preguntar: ¿son los 90 000 muertos el resultado de la aplicación de una estrategia fallida en contra del narcotráfico o son la estrategia misma? ¿La violenta realidad que devora el dominio de nuestra vida en común es consecuencia de la fallida política del Gobierno de México o es el objetivo, cuya estrategia llamamos guerra contra el narco? Es terrible que quiera hacerse esta pregunta.

En la pieza *Colaterales* existe el mismo mecanismo. La tarea colossal de pegar 90 000 figuras en el piso demandó la convivencia de cientos, quienes, a través de la acción libre, realizada en común, dieron sitio a cientos de conversaciones y estrecharon sus vínculos sociales.³ Cientos de

alumnos y visitantes de la universidad, sin planearlo, acabaron compartiendo su tiempo en torno a una actividad maratónica, a pleno sol. Hablamos del tiempo, de la magia, de las carreras que se estudian, de las que se corren, del futuro, de la violencia, del amor, de Querétaro, del *decal*, de los países del mundo, de lo inútil, de música, de la celulosa, de *Visible invisibilización*, de nosotros. Esta regeneración de lo social no es un acto colateral (suceso paralelo emergente), sino la pieza misma. La instalación en la rectoría de la UAQ no es la pieza, es la estrategia.

DISARM

Mi primer trabajo con armas de fuego inició en 2007, cuando fui invitado a realizar un proyecto para el Jardín Botánico de Culiacán. Quería hacer un trabajo que tuviera una incidencia en los problemas de inseguridad de la ciudad y estaba inspirado por las historias que me había relatado Antanas Mockus sobre las campañas de *despistolización* que había organizado durante su gestión como alcalde de Bogotá.

Gracias a la colaboración de las autoridades locales de Culiacán, se logró organizar una campaña de donación voluntaria de armas de fuego en la que 1527 armas fueron donadas y posteriormente fundidas para fabricar 1527 palas. Este trabajo, titulado *Palas por Pistolas* resultó en una serie de actos comunitarios con el objetivo de plantar 1527 árboles.

Pedro Reyes / *DISARM*, 2013 / Detalle de montaje

A raíz de este proyecto, en abril de 2012, recibí una llamada de la Coordinación Nacional para la Prevención Social del Delito, quienes se habían enterado de *Palas por Pistolas*. Me informaron que se llevaría a cabo una destrucción pública de armas en Ciudad Juárez y me preguntaron si estaba interesado en conservar el metal, que acabaría por ser enterrado, como habitualmente se estila. 6700 armas, cortadas en piezas e inutilizadas. Acepté el material, pero esta vez quise hacer algo diferente. El resultado fue *Imagine* (2012), un conjunto de 50 instrumentos elaborados gracias al apoyo de la Fundación Alumnos 47, los cuales fueron presentados como parte de una exposición titulada *Proyecto Líquido*. En su fabricación trabajaron codo con codo un grupo de seis músicos y tres herreros durante tres intensas semanas. A pesar de la dificultad de la tarea, lograron extraer sonidos del metal, y crear instrumentos de viento, percusión y cuerda. Los barriles de escopetas y rifles ahora rasguean, timbran, chocan, resuenan y vibran a diferentes volúmenes e intensidades para expresar composiciones elaboradas con una amplia gama de matices sonoros.

Respecto a las armas, fue importante marcar una posición. Al trabajar con ellas es fácil caer en la seducción del objeto mismo que uno intenta criticar; por eso, la operación consiste en un cambio de polaridad, de negativo a positivo.

Esta idea se ilustra mejor al recordar una historia del poeta japonés Matsuo Bashō. Un día, durante un paseo por un campo de libélulas, uno de los discípulos de Bashō compuso el siguiente haiku:

Libélulas rojas
Quítale las alas
y serán vainas de pimienta

Bashō le respondió al estudiante que éste no era un verdadero haiku, y propuso una corrección al poema:

Vainas de pimienta
Añádeles alas
y serán libélulas.

Para Bashô, lo que constituye un haiku no es sólo su construcción técnica, sino también un momento de inspiración, cuando una imagen o un objeto es visto a través de una nueva luz o cuando algo es añadido o revelado de una manera significativa. El orden de los factores sí altera el producto.

De esta misma forma, tratamos de que las armas, siendo a la vez símbolo y agente de nuestros instintos de muerte, se convirtieran en un vehículo de conciliación. La transformación fue más que física: era inevitable pensar que algunas vidas fueron arrebatadas con estas armas y, como si se llevara a cabo una especie de exorcismo, la música parecía expulsar a los demonios poseídos en el metal. Asimismo, la música fue, tal vez, un réquiem por las vidas perdidas.

Imagine condujo a *DISARM* (2013), una serie de conciertos, sesiones de grabación y talleres, con la idea de convertir a estos agentes de muerte en instrumentos de vida. Como proyecto pacifista, *DISARM* es también un llamado a la toma de medidas, ya que no podemos detener la violencia sólo en el lugar donde las armas están siendo utilizadas, sino también donde se fabrican. Hay una gran disparidad entre la violencia visible e invisible. La violencia se hace visible al contar las casi 80 000 muertes por armas de fuego que se

han producido en México en los últimos seis años. Sin embargo, hace falta mostrar el lado invisible de la violencia generada por la industria de las armas. Ejemplos de esto son las ferias de armas, las cuales dejan de lado las prohibiciones de rifle de asalto o el beneficio de los accionistas de empresas públicas que fabrican armamento. Ésta es una gran industria de la muerte y el sufrimiento, por la cual no expresamos aún suficiente rechazo. Las armas siguen siendo representadas como algo sexy y cool, tanto en Hollywood como en los videojuegos; puede haber actores que se nieguen a fumar en la pantalla, pero ninguno rechazaría el papel del héroe gatillero.

Aunque pudiera parecer ingenuo, una batalla cultural pendiente es plantar en el imaginario colectivo que vivir en una comunidad libre de armas puede ser concebido como un derecho humano.

PROTECT YOURSELF

Su interés gira en torno a procesos relacionados con la modernidad tardía, la falsa esperanza, la desilusión y el caos. *Protect yourself*: una caja de metal reforzada, del tamaño de un hombre adulto, cubierta con malla ciclónica; no es posible acceder a su interior. En la parte superior, un arco de medio punto remata la caja, trayendo el recuerdo de lo sagrado, de un lugar de paz y de tranquilidad. Sin embargo, esto tiene su precio, ya que tampoco se puede salir. La obra se vale de metáforas –como la que representa la falsa esperanza– para crear una reflexión acerca de las problemáticas cotidianas, pero invisibles.

El consumo de instrumentos y sistemas de seguridad tiene un trasfondo sobrecededor. En nuestro país, fallido, se ha decidido asumir la seguridad en primera persona. Bajo la creencia de que el encierro, fantasía de la seguridad, es capaz de procurar protección de un enemigo sin

rostro; podríamos estar encarcelándonos, más bien.

Se ha promovido la idea vaga de un ataque inminente, suscitando una paranoia por la inseguridad: cada uno debe estar listo, bien preparado y seguro. Se trata de un tipo de violencia pasiva que obliga a consumir artificios y a un permanente estado de alerta, de desconfianza.

Protect yourself está hecho de material que fácilmente se adquiere en una tienda y que, bajo la máxima *Hágalo usted mismo*, promueve la autoprotección: eso sí, sin llegar a niveles que impidan o sobrepasen al Estado.

La misma industria que promueve las armas y los sistemas de protección, difunde la violencia con la pretensión de construir procesos de paz. ¿De quién nos protegemos? La pregunta queda abierta y sólo con mucha fe, y tal vez con algo de dinero, pueda ser contestada.

MAPA TRAZADO CON HERRAMIENTAS DE DESTAZAR

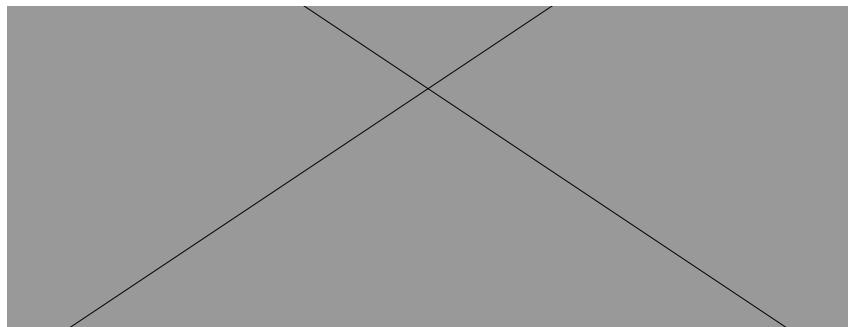
Mapa trazado con herramientas de destazar es una acción/instalación. La acción consistió en «dibujar,» tallar, en una pared de la galería, el mapa del penal federal de alta seguridad Cefereso 1, «Altiplano,» usando como herramientas: un cuchillo de carnicero, un hacha pequeña, un hacha grande y una motosierra. La instalación incluye la intervención en el muro, el material desprendido y las herramientas utilizadas.

El desarrollo de este proyecto proviene de la reflexión sobre el debido castigo a los crímenes atroces cometidos por los carteles de la droga en México y sobre el funcionamiento del sistema penitenciario, que conduce a un cuestionamiento de fondo del sistema de impartición de justicia y a la noción que tiene de éste la opinión pública.

La solución plástica utilizada reúne acción e instalación mediante un procedimiento que enfatiza la contradicción desde el mismo título. La operación de trazar un plano, es decir una construcción racional y precisa, utilizando herramientas de corte rústico para incidir toscamente sobre un muro, tiene como intención poner a discusión no sólo la relación entre las infames carnicerías producidas por el crimen organizado y la estructura carcelaria que debería ser el destino de esos criminales, sino también la posibilidad de funcionamiento de dicho sistema penal.



Enrique Ježik / *Mapa trazado con herramientas para destazar*, 2013 / Registro de acción

Said Dokins / *Apariciones*, 2012-2013 / Instalación / Detalle

APARICIONES

«Al igual que los rayos ultravioletas, el recuerdo le muestra a cada uno en el texto del libro de la vida la escritura invisible que, a la manera de una profecía, glosaba dicho texto.»

Walter Benjamin, *Calle de dirección única*

Apariciones reúne 580 placas de acrílico con la inscripción de los desaparecidos políticos en México desde 1972 hasta 1998 según la cifra del Comité Eureka (Comité Pro Defensa de Presos, perseguidos, desaparecidos y exiliados políticos de México) e H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). La inscripción aparece y desaparece conforme a la intensidad de los rayos ultravioleta.

Esta pieza aborda la idea de visibilidad y ocultamiento como operaciones que establecen conexión con el ejercicio de la memoria. Busca confrontar los mecanismos de desaparición forzada de personas como terrorismo de Estado, contra la memoria de los luchadores sociales de mediados y finales del siglo pasado. El Estado intenta desaparecer, física y simbólicamente, cualquier tipo de acción o imaginario que exceda la norma establecida

por la hegemonía a través de su disolución, ya sea con la incorporación a su sistema o la creación de un supuesto enemigo potencial al cual hay que destruir para salvaguardar el orden social; en este sentido, cada desaparición es una borradura del texto revolucionario. Por otra parte, desde la insurgencia aparece esta constante recuperación de la memoria para mantener el sentido del movimiento y exigir la justicia de todos los desaparecidos y asesinados. Este acto de reinscripción sólo se puede hacer a través de su materialización mediante el fetiche, es por eso que las madres del Comité Eureka caminan junto con sus desaparecidos con una fotografía de ellos colgada en el cuello; como dice Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*: «En el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o difuntos, tiene el valor de culto de la imagen su último refugio. En

* Apariciones.
2012-2013. Autor:
Said Dokins (SDMR).
Fotografía: Leo Luna.
Producción: Mark
Scubd, Fátima Alvarez,
Leo Luna y Jhovani
Milán. Testimonio
fuente: Mario Álvaro
Cartagena López
"Guaymas". Sonoriza-
ción: Meztli Canales;
Viola, Cittali Durán;
Fagot, Omri Fontanes:
Guitarra y procesos
electrónicos, Ángel
Flores; Acordeón
y percusiones,
Erika Flores; Flauta
transversa. Registro
Sonoro de ejecución
musical: Beat York
Insanidad Mental,
Hardest crew. Registro
sonoro de testimonio
y masterización:
Fermín Martínez, Víctor
Zaragoza

2. Benjamin, W. *La
obra de arte en la
época de su repro-
ductibilidad técnica*.
Obras I, 2, p. 21

3. Sobre algunos
motivos en Baudelaire.
Theodor Reik. *Der übe-
raschite Psychologe*,
Leiden, 1935, p. 132.
Cit. en W. Benjamin, *Op
cit.* p. 213

la expresión fugaz de un rostro humano en las fotografías más antiguas destella así por última vez el aura».²

La aparición de los nombres de los desaparecidos como acto de reinscripción desde una poética de representación espectral, es el motivo de este montaje que tensiona la inscripción y la borradura, la aparición y la oclusión, entre la fugacidad del recuerdo y la perpetuidad de la memoria.

La instalación consiste en la colocación de 580 tiras de plástico translúcido, que forman a su vez una espiral circular en forma de cono invertido. En cada tira se inscriben los nombres de desaparecidos políticos en caligrafía con tinta de seguridad (con luz normal se ve transparente pero se activa con luz negra).

En el suelo se disponen una serie de líneas que simulan un reloj y en las paredes se lee un texto de Theodor Reik que dice lo siguiente:

«La función de la memoria es la protección de las impresiones, pues el recuerdo tiende a su deterioro. La memoria es en

lo esencial conservadora, mientras el recuerdo es destructivo.»³

Mediante un *dimmer* automático, una iluminación de luz negra se enciende y se apaga lentamente. De este modo, las inscripciones de los desaparecidos aparecen cada vez que la luz negra se intensifica y desaparecen cuando se apaga, mostrando las tensiones entre luz y oscuridad, justicia e impunidad, memoria y olvido, en distintos matices. Asimismo, el ambiente sonoro está conformado por la sonorización de un ensamble y el testimonios de Mario Álvaro Cartagena López «Guaymas», guerrillero perteneciente a la Liga comunista 23 de septiembre y víctima de desaparición en la década de los años 70.

Frente a las políticas del olvido y el recuerdo indiferente, *Apariciones* es una reinscripción desde la oscuridad, desde ese otro lado que siempre aparece oculto ante los medios, como espectro mismo de tensión entre ejercicio de poder por parte del Estado y la resistencia insiste en la lucha de clases.

DILUCIÓN / RADIACIÓN¹

Existen muchas capas en nuestra sociedad; hay diferentes esferas que se afectan unas a otras. Entre la abundancia y la diversidad, entre el caos y las múltiples caras de lo que es nuestro país, hay elementos disueltos.

¿Quiénes son los hombres detrás de un secuestro? ¿Quién arriesga el pellejo en nombre de las cabezas del crimen organizado? ¿Cuáles son las razones de un adolescente de 16 años para robar un automóvil o para matar a quemarropa? ¿Cuáles son sus esperanzas y sus deseos? Detrás de cada bala disparada hay una historia que jaló el gatillo.

Los reclusos confiesan sus crímenes, abren su existencia, tal vez impulsados por el mismo motivo que los llevó a delinquir: el deseo de respeto y superación. ¿Acaso no es lo mismo que deseamos todos? ¿No es el hambre de trascendencia lo que mueve al mundo humano?

Entre todos los habitantes, hay hombres que, por pavor a terminar por diluirse, han procurado la violencia. La negación a ser un fantasma de tiempo completo ha generado algo más: una radiación imperceptible a los sentidos ordinarios pero de fuerza innegable, dañina, que se propaga entre todos nosotros, nos atraviesa y, curiosamente, también nos afantasma.

1. Las entrevistas utilizadas como materia prima en esta pieza son parte del reportaje *Los muchachos perdidos* de Humberto Padgett. Éste ha sido utilizado e intervenido con su autorización. Disponible en: <https://soundcloud.com/astrolabio/diluci-n-radiaci-n>

2. "In simplest terms, 'Transmission Arts' is defined as a multiplicity of practices and media working with the idea of transmission or the physical properties of the electromagnetic spectrum (radio). Transmission works often manifest themselves in participatory live art or time-based art, and include, but are not limited to, sound, video, light, installation, and performance. Like the work encompassed by the genre, its lineage is anything but linear". Joseph-Hunter, G., *Transmission Arts: The Air that Surrounds Us* (Cambridge: MIT, 2009), p. 34.

Dilución / Radiación es una instalación de *Transmission Arts*² que se compone de ocho transmisores de radio, localizados en diferentes espacios del museo. Estos transmisores emiten, por medio de ondas radiofónicas, una colección de cortes de sonido que son testimonios de menores infractores, originalmente grabados por el periodista Humberto Padgett y utilizados en un reportaje llamado *Los muchachos perdidos*. Las entrevistas han sido cortadas, intervenidas y trabajadas para ser transmitidas en fragmentos por todo el espacio del museo.

Al entrar en el recinto, el visitante recibe unos auriculares inalámbricos y, conforme se mueve por el espacio, escucha cómo se revelan, mezclan e interfieren las voces de distintos personajes, personajes anónimos, escondidos en sobrenombrados, entre el ruido, pero que, a veces con frialdad escalofriante y a veces con personalidades simpáticas y anecdóticas que generan empatía, construyen un panorama complejo, por medio del cual pueden verse algunos detalles de la estructura social, política y económica que han llevado a estos personajes a formar parte de las herramientas del crimen organizado y el narcotráfico.

La búsqueda de reconocimiento, las carencias afectivas, la ausencia de oportunidades, la poca atención y educación o la facilidad con la que pueden ganar grandes cantidades de dinero (que muchos profesionistas no perciben) son algunos de los motivos principales para ser parte de esta red que el escucha puede intuir detrás de las voces de adolescentes que han robado, secuestrado y matado en una mezcla visceral de ira, negligencia y auxilio.

Dilución / Radiación es invisible, pero omnipresente, es aparentemente inconnexa pero conforma una red, en la que un elemento interfiere al otro, en la que lo que escuchas depende del espacio, del tiempo y de las personas a tu alrededor. El visitante de la exposición revela, por medio de un par de auriculares, una capa oculta de aquellos con quienes nos cruzamos en las banquetas, a quienes discriminamos en el transporte, a los que viven nuestras calles, a los siempre ignorados, a quienes el crimen organizado les ha dado un trabajo y la posibilidad de tener y pertenecer.

MÍRAME A LOS OJOS

Mírame a los ojos es una intervención cultural participativa que pretende articular y visibilizar las definiciones subjetivas e individuales de distintas mujeres acerca de su género. Agradezco de corazón a cada una de las cincuenta mujeres queretanas que respondieron a mi llamado y compartieron conmigo su mundo, sus ideas y su historia.

Quizá sea el género la primera categoría que determine nuestras identidades. Sin embargo, el género «no es una identidad estable; tampoco es el locus operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien es una identidad débilmente construida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*,» como afirma la filósofa Judith Butler. Dado que la diferencia biopolítica y binaria del género es la que funda la subordinación y la opresión de las mujeres, más aún en un país que ha alcanzado niveles alarmantes de violencia de género, resulta imperativo preguntar: ¿Cómo es

que las mujeres definimos y construimos nuestras identidades de género? ¿Qué narrativas y afirmaciones empleamos para identificarnos? Y, finalmente, ¿Qué revelan éstas sobre nuestros entornos privados y públicos?

Mírame a los ojos investiga las singulares formas en las que las mujeres nos definimos y desliza la construcción de nuestros géneros al dominio de lo visible e inteligible, desde nuestras elecciones hasta los mandatos culturales que (re)producimos voluntaria o involuntariamente. Cada enunciado se compone de una frase y una fotografía en la que la mujer aparece de espalda al público, obli-gándolo a leerla sin rasgos ni expresiones faciales, y escapando la cosificación de las mujeres que miran complacientemente a la cámara. El resultado no sólo articula la identidad genérica de cada mujer sino que además devela aspectos sobre sus espacios privados y públicos en esferas como el trabajo, la familia y la sexualidad.

(DES)OBEDIENCIA

La corrupción, el narcotráfico, la criminalidad y la violencia espectacular han reconfigurado política, social y económicamente al México contemporáneo, tal como muestran los informes, de Bourbaki (2011) o Stratfor (2012). Sin embargo, las distintas interpretaciones de dichos fenómenos, aunque complejas, no plantean la cuestión de la obediencia crítica como un problema social que alimenta dicho engranaje. Desde nuestra perspectiva, la ausencia de crítica social debe ser revisada con el objetivo de adquirir una perspectiva integral y para tomar conciencia y responsabilidad de nuestra participación en esta reconfiguración.

(Des)Obediencia es una performance colectiva en la que se plantea el concepto de la obediencia ciega como uno de los grandes motores que ha llevado al estado de violencia exacerbada que vive en México, y que yo denomino «Capitalismo gore.»

Desde mi perspectiva, esta obediencia sumisa alimenta tanto el autoritarismo como la recolonización económica.

Alimenta también la perpetuación del régimen sexista/machista/violento en defensa de un imaginario nacional que, a su vez, distribuye un endoracismo, algo paradójico en una sociedad mayoritariamente mestiza.

Esta obediencia civil-servil es una herramienta efectiva que estandariza los cuerpos, los afectos y los derechos, y que se niega a considerar la diversidad étnica, de clase y afectivo-sexual en la que se desenvuelve el país.

Dicha diversidad puede ser leída como una desobediencia civil pacífica, capaz de construir y agenciarse desde herramientas micropolíticas que creen un frente común en la creación de estrategias de contestación al régimen heteropatriarcal, racista y criminal —representado tanto por la corrupción política como por la clase criminal—, que se ven cristalizadas en la performance por medio de la acción de rebelarse contra la obediencia para explorar otros caminos que no nos vinculen con la violencia/obediencia ni como víctimas, ni como verdugos.

UNA MIRADA AL CIELO. ¡SUERTUDA, VIVES EN QUERÉTARO!

«Por medio de su intervención o su performance, el artista plantea la problemática del creador con relación al contexto socio-cultural que lo rodea, manteniéndola así activa. Intervenir como artista y como hombre, es para el performer asegurar con plenitud la conciencia de su existencia y cada performance constituye un estado límite de esa conciencia.»

Pierre Restany

«El amor es un nombre abstracto, algo nebuloso. Y aún así el amor vuelve a ser la única parte de nosotros que es sólida, tanto si el mundo se desmorona, como si la pantalla se vuelve negra.»

Martin Amis

Una mirada al cielo. ¡Suertuda, vives en Querétaro! es una acción que, desde mi subjetividad, intenta visibilizar, la creciente situación de violencia de género en la ciudad de Querétaro. El detonante de este trabajo fue la desaparición de mujeres, en alarmante aumento desde 2010. La falta de atención de las autoridades locales y la poca información sobre los casos, a menudo llamados «aislados», fue un foco rojo para que los familiares de las desaparecidas y las organizaciones civiles pidieran la develación de cifras reales de casos registrados, de manera puntual, y la visibilización de esta situación en la sociedad.

He tomado y reinterpretado el discurso oficial del Estado que cataloga a Querétaro como un estado pujante, con una oferta de calidad de vida enviable; incluso, le presume al habitante y al visitante el siguiente letrero: «¡Suertudo, vives en Querétaro!». El título de esta acción toma ese sentido de orgullo y lo convierte en una contradicción, al evidenciar una violencia oficial cada vez más evidente.

Esta obra es el resultado de una reflexión en torno a la violencia, de esa violencia que está presente en todas partes y que aún no podemos explicar o aceptar, de esa violencia que encuentra su significante en las imágenes más cruentas o en la indiferencia más atroz: es allí donde el diálogo entre la cotidianidad y sus formas crea un resquicio que permite elaborar un discurso con relación a nuestro contexto socio-cultural desde la acción artística, desde su propio lugar de expresión, el cuerpo.

Esta acción se desarrolló en la Plaza Constitución del Centro Histórico de la Ciudad de Querétaro, una plaza que desde hace algunos años ha sido el espacio de manifestaciones en contra de la discriminación y la homofobia en el estado, que ha sido tomado por grupos disidentes. Un espacio que, desde mi propio cuerpo, el cuerpo de los otros, de las otras, da muestra de la violencia que no es propia de unos cuantos, una violencia que no se puede ocultar.

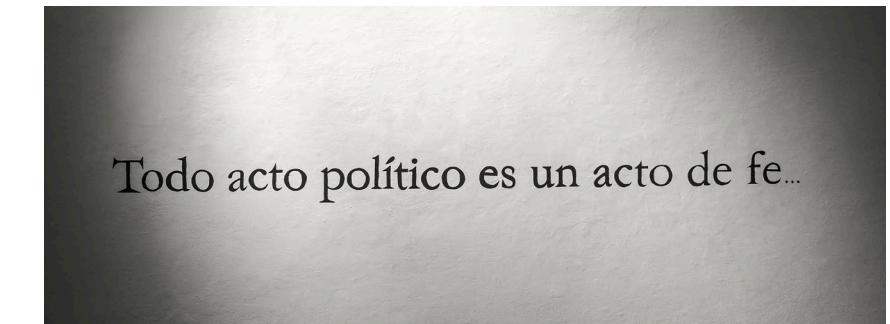
LA MARCHA

Un acto político manifiesto a través de una consigna puede convertirse en un credo que adquiere características mágicas y místicas mediante la repetición incesante de dicha consigna. Esta repetición deriva en un mantra.

Ulrike Meinhof, vocera de la RAF, guerrilla urbana de los años setenta en la Alemania Federal, asumía que todos los actos personales se introducen en la esfera de lo político. Puso como ejemplo que los actos privados que suceden en casa y se relacionan con la educación de los hijos, como darles una nalgada o adoctrinarles en un credo, competen a la esfera de lo político. Joseph Goebbels, Ministro de Propaganda Nazi, sabía que una mentira mil veces repetida se convierte en verdad.

¿Qué pasa cuando, desde el universo de las creencias y lo religioso, se incide de manera directa en el mundo de lo social y, a su vez, en la esfera de lo político? ¿Qué ocurre, entonces, cuando una consigna es repetida en tu cabeza cientos de veces?

Yo he decidido extender la reflexión sobre el carácter político de cualquier gesto privado hacia la idea de que «todo acto político es un acto de fe.» Cuando un individuo se encuentra inmerso en la colectividad de una protesta, forma parte de una masa ideológica y creyente, al igual que un ritual colectivo como una procesión o una liturgia. Todos los que están en el interior de esos sistemas –¿y quién puede mantenerse fuera de ellos?– profesan un credo.



Todo acto político es un acto de fe...

Isaac Torres / *La marcha de la eternidad*, 2013 / Detalle de instalación

Para la obra *La marcha*, retomo la Procesión del silencio como una de los actos más emblemáticos de la ciudad de Querétaro, un evento de corte religioso, en donde la fe se manifiesta en el espacio urbano y toma la ciudad. La riqueza simbólica e iconográfica de este ritual se hace evidente con palos, cadenas y flagelos; los penitentes caminan descalzos y los tambores marcan el paso, mientras los protagonistas guardan un voto de silencio y se ocultan bajo máscaras que promueven el anonimato como una concesión que otorga el credo; de la misma forma que un anarquista oculta el rostro para cometer un acto de fe al lanzar un cóctel Molotov.

Las imágenes de los pies descalzos de los penitentes se entremezclan con otras de manifestantes en la Ciudad de México, quienes marchan por numerosas razones con puntos de vista ideológicos distintos, pero con un fin común. Finalmente, aparecen mezcladas con un espectro fantasmagórico algunas imágenes correspondientes a soldados marchando, quienes profesan, a su vez, otro credo ideológico. La obra se propone como una marcha sin fin, en donde distintos grupos hacen presente la fe en sus consignas y sus credos, haciendo patente que todo acto político es un acto de fe.

EL ENEMIGO ESTÁ EN CASA

«El hombre no puede saltar fuera de su sombra.»

Proverbio árabe

Lo peor de la violencia es el miedo que genera. De la mano del miedo, vienen la inmovilidad social y el atrofiamiento de la vida cotidiana por la pérdida de garantías y derechos básicos. La gente tiene miedo tanto al crimen organizado como a la policía y al ejército. Aunado a esto, el irresponsable amarillismo de muchos medios de comunicación hace que el pánico sea constante y esta cuestión, abstracta, lejana y oscura.

El problema radica en que somos parte del problema, y no lo sabemos. El enemigo no es un ente externo, es el familiar de algún amigo, de algún vecino. Es mexicano, genera empleos y hasta paga impuestos cuando lava dinero. Si el gobierno no ha atacado a los criminales de cuello blanco, ello sólo es sintomático del peso que tienen éstos en el flujo del capital del país. El narcotráfico está tan



Fernando Llanos / Adentro, 2013 / Detalle

profundamente involucrado en diversos sectores del país —tan sólo en Sinaloa, el 75% de la población se dedica a actividades relacionadas con el narco— que acabar con él parece una tarea más aún cuando no se ofrecen otras opciones para los jóvenes.

Debido a la violencia del país, y a la percepción de Querétaro como una ciudad «segura,» cada hora llegan dos personas a vivir a ella. (Es la tercera entidad del país en crecimiento, sólo debajo de Quintana Roo y Baja California). La gente que llega a Querétaro, a menudo viene huyendo de realidades difíciles y amenazas reales. ¿Cómo dejamos de huir? ¿Cómo damos la batalla sin perder la vida, a los seres queridos? ¿Cómo recuperamos el territorio perdido? La información siempre es el mejor aliado y conocerla de primera mano es un buen punto de partida para entender qué puede hacer cada uno de nosotros.

Esta videoinstalación presenta una proyección que abarca cenitalmente todo el piso de un pasillo. Las imágenes son una remezcla de noticieros, periodismo ciudadano y videos de violencia vinculados al narcotráfico en el país. Al cruzar la imagen, un sensor dispara otra señal de video con el testimonio anónimo de una persona que trabajaba para el narco en el área de negocios. El entrevistado está grabado a contraluz. Sólo vemos su silueta y escuchamos su testimonio con la voz modificada. Nuestra sombra se integra con su sombra. Sólo en esa comunión, la de entender al otro, es posible desmitificar el maniqueo «buenos contra malos,» y tratar de corregir entre todos el rumbo de la nación.

HELICÓPTEROAZO

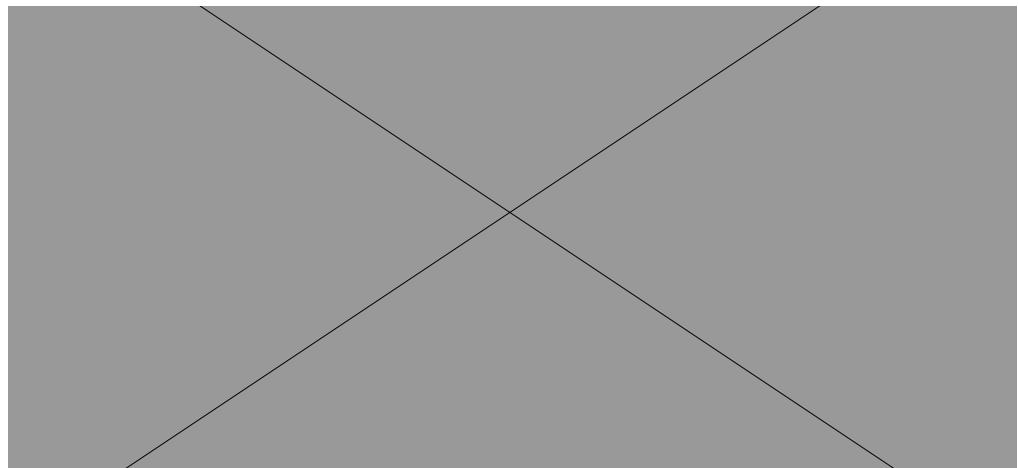
El 21 de septiembre de 2005, después de un cerco informativo de varias horas, se dio a conocer que el helicóptero de la Secretaría de Seguridad Pública en el que viajaba Ramón Martín Huerta junto con otras ocho personas —entre ellas José Antonio Bernal, tercer visitador de la CNDH— se había accidentado en San Miguel Míamapan, Estado de México, en su trayecto del Campo Marte al penal de alta seguridad La Palma, en donde el Secretario de Seguridad Pública pondría en operación la nueva Fuerza de Seguridad Penitenciaria. El confuso manejo de la información durante las siete horas posteriores a la desaparición del helicóptero donde se transportaba el «íntimo amigo» del presidente Vicente Fox hizo que la sospecha invadiera las

comunicaciones realizadas por las instancias de gobierno: las supuestas condiciones meteorológicas desfavorables que, sin embargo, no afectaron al segundo helicóptero que viajaba a La Palma, detrás del de Martín Huerta; la ausencia de *caja negra* en el helicóptero; la tardanza en recuperar los cuerpos y en comunicar los decesos; la negativa para realizar las necropsias correspondientes; la rapidez con la que se dictaminó que se había tratado de un accidente; la versión de un atentado perpetrado por Osiel Cárdenas Guillén, preso en La Palma; los rumores sobre la supuesta denuncia incómoda que el secretario de Seguridad Pública había hecho de los negocios turbios de los hijos de la esposa del presidente Fox.

Éste fue el primero de tres accidentes y decesos de altos funcionarios del gobierno panista —Juan Camilo Mouríño, en 2008, y Francisco Blake Mora, en 2011, ambos secretarios de Gobernación en el gobierno de Felipe Calderón— en los que la sospecha, la lucha de poder y los daños colaterales, convergen. Hechos catastróficos para la vida política del país que no sólo hacen evidente la fragilidad de un sistema que actualmente parece desmoronarse, sino que exhiben la relación entre hegemonía y peligro en un sistema fracturado por el flujo continuo y heterogéneo de enfrentamientos y desastres, así como por su exhibición funesta en los medios de comunicación.

Con ayuda de maestros artesanos del municipio de Tultepec, Estado de México, se llevó a cabo la reconstrucción artesanal en escala 1:1 del helicóptero donde viajaba Ramón Martín Huerta. Esta réplica fabricada con carrizo, madera, bolsas de papel, engrudo y pintura vinílica se construyó en el Centro Educativo y Cultural Manuel Gómez Morín del Estado de Querétaro, donde posteriormente se llevó a cabo una quema pública de la aeronave con una doble finalidad: generar una reconstrucción de los hechos con el objetivo de visualizar la vulnerabilidad y fragilidad del sistema, y efectuar una destrucción simbólica con claras referencias a las fiestas populares en que se «quema a Judas», tradición arraigada en diferentes comunidades del centro del país, cuya finalidad es acabar, exorcizar o quemar al mal encarnado por las figuras alegóricas de carrizo y papel que se construyen para ser destruidas —en este caso, el helicóptero de la Secretaría de Seguridad Pública y los rumores, sospechas y daños encarnados por él mismo—. A partir de la reconstrucción y la puesta en escena, los confusos hechos ocurridos el 21 de septiembre de 2005 se insertan en un terreno ambiguo entre realidad y ficción que hace referencia a la manera de vivir, narrar y recordar los acontecimientos políticos y sociales en México.

HUNDIMIENTO Y TRANSACCIÓN / TRANS-ACCIÓN

Yuri Hernando Forero / *Hundimiento, Transacción / Trans-Acción*, 2013 / Detalle de montaje

Hundimiento

la posesión del Estado sobre el patrimonio histórico e inmueble y manifiesta los conflictos de poder, tanto simbólico como económico.

Realicé la acción de impulsar la plomada, ponerla a pendular, descentrarla y reubicar su equilibrio, en un contexto social-político convulsionado: el México donde se realizan fraudes electorales – como el reciente, contra López Obra-dor – en una escenificación de lo real por los medios masivos de comunicación.

La Catedral Metropolitana de la Ciudad de México tiene una fuerte carga histórica y simbólica. Que fue construida por la colonia en el mismo lugar donde estaba el sitio ceremonial precolombino, ícono sobre ícono: sincretismo, hibridación. Esta catedral se está hundiendo debido a la inestabilidad del terreno; los restauradores del Estado implementan diversas estrategias para mantener, funcional y estéticamente, la iglesia. En ese proceso, enfrentada al Cristo del altar mayor, hay una plomada de gran ornato y factura que da cuenta del enderezamiento del edificio. A la vez, simboliza

Impulsar la plomada detona preguntas sobre el momento actual y sus acti-vaciones, da pie a la reflexión sobre los actos y las condiciones con que opera el poder. Esta pieza fue registrada en video, pero en la grabación no apa-rece el momento mismo de impulsarla, para no distraer la atención del mero movimiento pendular de la plomada.

Transacción / Trans-Acción

En esta obra sobre la economía, la inequi-dad, la pobreza y la capacidad adquisitiva, y se alude al empoderamiento enfren-tado a la pobreza como generadora de violencia. El dólar es la moneda tomada como modelo en la economía internacio-nal, subordinándose a ésta otras mo-nedas locales; este modelo va generando una cierta hegemonía en las formas cultu-rales, relevando a segundo plano las histo-rias y formas locales. La macroeconomía suplanta, a través de las negociaciones de lo cotidiano, los modelos de Estado, determinados por el control político y militar del territorio. Además de un valor económico, las monedas y billetes son

portadoras de un valor simbólico: en ellas se narran los acontecimientos históricos de cada Estado.

La acción escultórica consistió en la modificación del tamaño de varios billetes de distintos países, que, ensamblados con fragmentos de otros billetes, adquirie-ron las dimensiones de los billetes de un dólar norteamericano. Equilibrando for-malmente el objeto, haciendo simbólica la necesidad de equidad en las relaciones, se aborda el estado mundial de tensión y conflicto. Si bien, este acto nunca equili-brará la economía real, si se hace porta-dora de una necesidad cuya realidad es lacerante.

APOSTILLAS A UN APOCALIPSIS ANUNCIADO

Los impuestos y las deudas

Qué herido lapidario: «El amor es eterno mientras dure / Tumbas filosofales / Lapi- diarios y epitadesafíos» es una propuesta de Cementerio Romántico Apocalíptico, Pero Sin Inquilinos. Podríamos mencionar que también es un cenotafio, es decir, una especie de monumento funerario en el cual no se encuentran los cadáveres de los personajes a quienes se dedican estas esculturas: nos-otros.

En una lúcida tarde de efímera pasión carioca, el poeta y cantante brasileño Vinicius de Moraes, figura capital de la música popular brasileña, escribió el poema «Soneto de fidelidade», comentando en uno de sus fragmentos:

*Eu possa me dizer do amor (que tive):
Que não seja inmortal, posto que é chama
Mas que seja infinito enquanto dure.*

Con la ayuda del artista catalán Antoni Abad, una probable traducción sería:

Podría decirle sobre el amor (que tuve):
Que no sea inmortal, puesto que es llama
Pero que sea infinito mientras dure.

Una traducción libre es la que propongo: «El amor es eterno mientras dure». El punto de partida que me ha llevado a crear esculturas de otra manera. «El amor es eterno mientras dura» es también un verso del poeta guatemalteco Luis Cardoza y Aragón. Sin embargo, ésta no es la única deuda conceptual que tengo con esta exhibición. Los poemas «Décima muerte» y «Nocturno en que nada se oye» del poeta mexicano Xavier Villaurrutia han grabado en mi existencia el sentir de la vida a través de la reflexión poética del fin de la vida. Y, ¿qué decir de «Muerte sin fin» de José Gorostiza: «Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga...»? Así que, tan lleno de mí, he logrado ver otra tonalidad en el sentido de la vida misma. Ellos me indicaron nuevas rutas de lenguaje para comprender la vida a través del sentido de la palabra «muerte» y como ésta le da otro sentido a nuestra existencia.

Tampoco me olvido de uno de los padres del arte moderno mexicano: del genial José Guadalupe Posada, quien, con sus grabados, le dio posada a la muerte. Sus esqueletos vivos son un baile a la vida; una irónica forma de reírse frente a los temores de la muerte con un sí a la vida, dado por el dibujo de una muerte viva. Por los huesos, se escurre la vida; esos

mismos esqueletos los que nos permiten tenernos en pie: también son el sostén de la vida, parece que dijera don José Guadalupe. Nuestra ración de Paraíso está en lo que hagamos por la vida en esta vida. Así, la idea de Octavio Paz «rezando» en *La llama doble*, de que amar es aprender a morir resulta en estrechar vínculos entre tres palabras como posibles sinónimos, si es que le podemos llamar así: «amor,» «vida» y «muerte:» la *amuerte*.

Aunque esta vez su distribución y consumo se presenta en un espacio destinado para las artes, este proyecto sugiere ubicar sus planteamientos en un espacio del dominio público, como una calle, pared, jardín, plaza o parque, para que éstas funcionen como «operativos» o señalamientos vivaces que generen reflexiones e inquietudes sobre la grandeza de lo que significa estar vivo. *El amor es eterno mientras dure* es un trabajo de jardinería, poética y sepulcro; estética y dilema, que desea replantear ciertos espacios públicos como figuras poéticas para significarlos con la retórica de la sencillez natural de un jardín vivo, de un callejón o espacio urbano olvidado, de un pasaje o parque; se trata de crear sitios vivos con la paradójica idea de que, al mismo tiempo, estarán vinculados con la compleja acepción de la muerte.

Sin embargo, en esta ocasión podremos ver a todas ellas en conjunto. A pesar de que este espacio puede lucir como un cementerio particular, es más que eso, se trata de un cementerio vivo, lleno de esculturas planas que revelan la vida muerta y su periferia. Más aún, es una acción concreta que busca contextos y un uso público de ciertos espacios.

Siempre me han impresionado las tumbas espontáneas alzadas en lugares públicos y que, en las ciudades o carreteras, remiten a civiles anónimos que han muerto en ese lugar. Atropellados o asesinados, los monumentos alzados *in situ* como cruces que rinden homenaje y memoria a la existencia de un ser, son uno de los motivos que me llevan a desear que estas lápidas puedan convertirse en lugares de honestidad en nuestra propia cotidianidad, en un intento de interactuar en un contexto diferente al del ruido ciudadano, y en el uso público de ese espacio. Por ejemplo, las lápidas destinadas a los partidos políticos mexicanos encuentran su mejor ubicación en la entrada del Senado mexicano, o bien dentro de la Cámara de Diputados. Así, se convierten en elocuente representación de la realidad de la política mexicana y de quienes nos gobiernan. Entonces, sí, la obra que está destinada a ciertos espectadores, encontraría otra elocuencia: la de devolverles

una bofetada por su ineptitud, accionando un gesto significante del mundo real, allende el mundo del arte.

El material elegido como lenguaje para este ciclo de obras es el mármol, porque esta piedra de vidrio da brillo a la existencia y su memoria. Concibo el lenguaje como un puente entre una existencia y la otra, el medio que permite un recorrido por la vida, un trayecto que traslada no solamente enunciados, sino seres «vivos.» En esta senda avanzamos o retrocedemos, nos explicamos el mundo; nos ayuda a situarnos. Es así que somos y eres, fuiste y pasaste de un lado a otro... Las palabras están vivas. Y si antes había derretido seres humanos de cera, para jugar con el acto lingüístico de la cera, o no, después tuve que inflar y desinflar seres humanos con la ayuda de propulsores de aire y sensores de presencia, y con ello generar ritmos respiratorios y sucesos escultóricos de aparecer y desaparecer.

En esta ocasión, con *El amor es eterno mientras dure*, los cuerpos desaparecen por completo, ya no están: sólo se «mira» su periferia. De forma semejante, sucedía en mis rituales caníbales: el público devoraba seres humanos de gelatina o chocolate y los hacían suyos a través de la digestión en una suerte de *antropofagia gourmet*. Pero, esta vez ya ni cuerpos presentes hay, sólo una invocación o evanescencia, y el sabor del vacío; los muertos no hablan, ya no dicen nada. Y en las palabras encuentro escondites que me permiten expandirme a otra frontera, cruzar a otro limbo de los sentidos lingüísticos. Por ello, **CADA VEZ QUE SIENTO QUE SIENTES QUE SINTIERAS QUE TE SIENTO, ME SIENTO JUNTO A TI CIENTO POR CIENTO.**

De esa manera, el lenguaje es entonces una mirada, un telescopio que nos acerca al lejano mundo de otro medio de vida: el de la tumba. Sin materia, sin cuerpo, sin imaginación, pero con la ayuda de una imagen, en este caso, la lápida, nos permite visualizar un lugar en el mundo que ayude a nuestro recuerdo en una materialización concreta. Abajo está el pasado. Pero en este caso, la muestra nos da avisos de lo que está por llegar. Ver el futuro a través del brillo del mármol y, quizás, en ese breve y tenue reflejo, encontraremos a Dios como espejo. Del *amármol* resistir del tiempo, su paso, y

trayecto, los sepulcros son el de un lugar del acontecer.

La ambigüedad de la tumba es el destino final de los cuerpos muertos, del poseedor de una existencia que culmina en un monumento en donde ya sólo se ve el presagio de un destino, para llegar a un vacío inmediato o a la eternidad de un momento, pues uno se muere en un instante. El mármol es durable por permanecer, para hacerse real en el tiempo, y nos permite amanecer en otro (no) lugar. Muertos, ya no seremos nadie: sólo recuerdo vivo en quienes nos conocieron, un breve latido o suspiro en la humanidad de otras personas, lo irreducible de la muerte ante la vida. La grandeza viva de poder contemplar el futuro que llega como consagración existencial. La vida es una muerte que viene, una muerte vivida, decía Jorge Luis Borges.

Otras deudas existenciales

Este ciclo de obras es una investigación en torno a la periferia del cuerpo. Si es el cuerpo nuestra morada durante la vida, la tumba será nuestra última morada donde descansarán para siempre nuestros residuos para luego llegar a ser tan sólo un átomo. ¿Futuro de la memoria o memoria del futuro? ¿Estas tumbas hablan del hoy mismo como el mañana de un pasado? Es la historia de nuestras vidas vivas, ¿seremos los testigos de nuestra muerte? Porque, como decía Walter Benjamin: «Cuando se atiende al objeto histórico, el método no es interpretarlo a la luz del presente, sino más bien, investigar en qué medida él, desde su pasado, que está reclamándonos un rescate, interpreta precisamente a nuestro tiempo». Por ello, mis tumbas pretenden ser un recuerdo del futuro.

Inclusive se ha creado un cementerio a escala. Se trata de un *Sementerio* dedicado a la pequeña muerte que tanto nos aviva. ¿Qué tan vivo se siente uno con un orgasmo seguro? Ahora, usted podrá encontrar en un ataúd de hule látex, guardado en un sarcófago, tan coqueto: un anillo de compromiso.

En 2001, el artista cubano Wilfredo Prieto produjo la obra *Apológico*, que consiste en varias banderas (cerca de 300) de diferentes países, en blanco y negro. A primera vista, este artista les extirpa la identidad nacionalista propia a cada bandera, reduce los rasgos individuales y emblemáticos de cada país. El símbolo universal que representa a las naciones es controvertido y suscita varias interpretaciones, según el contexto donde ha sido exhibido. La obra ha dado la vuelta al mundo, se ha presentado en la VIII Bienal de La Habana, en 2003, y a las afueras del Louvre, en 2006; en 2011 *Apológico* se presentó en el marco de la exposición *Crisis... América Latina, Arte y Confrontación. 1910-2010*, curada por Gerardo Mosquera en Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México. Como testigo vivencial de esta instalación en México, lo primero que pensé fue que el «mundo está de luto» y mi emoción se gratificaba por estar en un templo que antes rendía culto a la religión católica y que ahora se ha convertido en el *Templo de la Performance: Ex Teresa Arte Actual*.

1. Fray Bartolomé de las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Francfort del Meno, 1598 en la Librería Pública de Nueva York. Los grabados también fueron publicados en *Ecos de la Conquista*, en una edición a cargo de Ma. Cristina Urrutia y Krzyszyna Libura (Méjico: Editorial Patria, 1992).

2. Originalmente publicadas en *Americae Pars Quarta*, citado por Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, (Barcelona: Lumen, 1992).

3. Todorov, T. *La conquista de América. El problema del otro*. (Méjico: Siglo XXI, 1987).

De bandera ondeando tranquila en el espacio, mi obra pasa a ser un sepulcro inamovible, una tumba que ha sido gestionada durante seis años de estrategias equivocadas de un gobierno que sólo generó más pánico y barbarie: «Me dueles, Méjico».

En las obras tituladas *Tratado de libre comerse en América del Norte, Dibujando el futuro y Nosotros*, he tomado como referencia algunos recortes de los grabados publicados en la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*,¹ de Fray Bartolomé de las Casas, donde se representan los crímenes de los españoles, realizados por Theodor De Bry.² A su vez, el resultado de estas imágenes proviene de los conceptos emancipados por Tzvetan Todorov, en su libro *La Conquista de América. El problema del otro*,³ así como diversos textos

publicados por Noam Chomsky sobre las semejanzas que guardan la colonización y la globalización en América Latina.

Dedico algunas de estas obras, con todo mi amor y dolor, respeto y discreción, a las víctimas de esta guerra narcomexicana, que hasta el momento en que escribo este texto es deudora de más de 70 000 muertos. Por ejemplo, la obra titulada *Rápido y Furioso [The Fast and the furious]*, se une a la demanda civil en Méjico contra el procurador general norteamericano Eric Holder, y su polémico operativo que permitió el trasiego ilegal de armas del Imperio yanqui a Méjico. Al igual que muchas de las guerras africanas, que fueron patrocinadas por países europeos, quienes cambiaban armas por diamantes, Barack Obama invocó un «privilegio ejecutivo» para toda la información relativa a comunicaciones internas del Gobierno Federal sobre *Rápido y Furioso*.

Como última morada, he elegido un reloj de arena: ahí reposarán mis cenizas. Así logrará seguir en movimiento, a pesar de estar muerto. Esta obra no se expone todavía, mi sarcófago está, aún, en plena producción.

Al final del día, por no decir al final de los tiempos, después de mucho trabajo, uno llega y se tumba a descansar en paz. Recordemos eso, aunque en esta muestra, será para siempre nunca: estaremos más tiempo muertos que vivos.

VISIBLE... EN EL MACAZ. EL INICIO Y LOS FINES

Desde las primeras conversaciones con Gabriela Martínez a finales del año 2013 sobre la posibilidad de realizar la itinerancia de la exposición *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia* en Michoacán, la importancia de darle cabida en el Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce respondió a una serie de factores diversos y simultáneos.

El primero es que ello permitía concluir un ciclo anual de exposiciones temporales bajo una lógica narrativa que inició en 2014 con la reapertura del MACAZ, tras un período de reacondicionamiento en salas, en el marco del Homenaje al Maestro Alfredo Zalce por su centésimo sexto aniversario de natalicio y undécimo aniversario luctuoso.

Tras un año de exposiciones se desarrollaron investigaciones de acervo, muestras individuales de artistas originarios de la entidad y con trayectoria nacional

en consolidación, muestras colectivas en diversos medios artísticos propios de nuestro tiempo (instalación, fotografía, video), y la IX Bienal Nacional de Pintura y Grabado Alfredo Zalce. *Visible invisibilización* planteaba el reto de un proyecto curatorial integral que involucrara investigación sobre un tema específico, un abordaje multidisciplinario, exploración de la producción artística internacional e incorporación de agentes activos a nivel local; todo ello enmarcado en una serie de actividades paralelas que desde la educación estimulan la producción artística, la formación teórica, el desarrollo práctico de proyectos y la participación del público a través de la curiosidad y la inquietud.

Sin embargo, la posibilidad de realizar un ciclo de exposiciones que iniciara con Alfredo Zalce y concluyera con Arte Contemporáneo (para hacerle justicia a los dos elementos fundamentales que componen el

nombre del Museo) no fue la causa definitiva para que dicho proyecto tuviera lugar aquí.

Pareciera que el mismo contexto social y mediático a nivel nacional nos ponía, mes a mes, motivos para reafirmar la urgencia de la muestra en Michoacán. El abordaje crítico de la violencia contemporánea, a través de procedimientos artísticos que no sólo la visibilizan en sus formas más diáfanas sino que proponen una transformación de la misma cosa que develan, se unió a una realidad puesta a prueba sobre la tolerancia posible a elementos de violencia física, verbal, económica, y tantas otras modalidades más.

Son numerosas las graves condiciones que acusa Michoacán; algunas de ellas motivan la migración hacia el norte, el recrudecimiento de las actividades del crimen organizado en todos los municipios de la entidad, la organización política y social en resistencia del pueblo *p'jurépecha* en Cherán para la defensa de sus bosques y la vida de las personas, el surgimiento del Movimiento de Autodefensas, la implantación de la Comisión para la Seguridad y el Desarrollo Integral en el Estado de Michoacán; la negociación con las fuerzas ciudadanas armadas, primero, y las estrategias de desarme de esas mismas fuerzas por parte de las corporaciones de seguridad federales, después.

La promoción mediática de los cabecillas de carteles locales, primero, y la amplia cobertura de su persecución, después. La memoria dolorosa y pletórica de sospechas sobre las detonaciones del 15 de septiembre de 2008 en Morelia, el impacto fulminante la noticia sobre cuatro cabezas arrojadas a

la pista de un bar en Uruapan en septiembre de 2006. Narcomantas, corrupción, ajustes de cuentas, operativos policíacos y militares, manejo mediático y político de estos temas...

A ello habría que sumar otros casos como la masacre en Tlatlaya y la desaparición de estudiantes en Iguala; las consecuentes marchas en todas las entidades del país y el reclamo social para la justicia, la transparencia y la seguridad. ¿Acaso no es éste el escenario propicio para un proyecto cultural que aborde las diversas modalidades de violencia vigentes en nuestro entorno diario?

La violencia ha sido un tema presente en el discurso de los artistas en Michoacán desde hace décadas; de ninguna manera se podría decir que se trata de algo nuevo debido a la intensificación de tensión en el ambiente público.

Bastaría con mencionar la producción pictórica de Erandini Adonay Figueroa y sus múltiples referencias al juego de los niños que montan Hummers de juguete aplastando soldaditos de plástico verde, mientras una risa sardónica se dibuja (o más bien se pinta) en el fondo del cuadro. Una obra que en su momento aludió al paso aplastante del narco por sobre las fuerzas castrenses, en el punto más álgido de la llamada guerra contra el narco en el suroeste del estado.

Durante el 2014, Janitzio Rangel Guerra expuso en el MACAZ una serie titulada «México» dentro de su más reciente muestra individual titulada *Retrato*. En este núcleo desarrolló un conjunto de banderas mexicanas codificadas en diversos



materiales, tales como cimbras entintadas, a veces cubiertas en su totalidad de clavos, una bandera negra como símbolo patrio y ominoso; o también una pequeña bandera blanca sobre una descomposición de cuadrantes verdes y rojos trabajados como veladuras sobre la superficie pictórica.

En su breve pero significativa producción personal en Michoacán, alimentándose del ejercicio profesional del periodismo, el fotógrafo franco-mexicano Michel Traverse dejó testimonios de la presencia armada y los conflictos violentos en torno a la expresión de «Méjico Bárbaro,» original del fotógrafo norteamericano John Kenneth Turner que retrató las injusticias del régimen porfiriista. Así también viró su objetivo hacia la manifestación de autonomía que en Cherán se opuso a la explotación desmedida e ilegal de sus bosques, la aniquilación de sus pobladores, el deterioro de sus tradiciones y la negación hacia su gobierno indígena por parte de autoridades institucionales el Estado.

Por otro lado, tanto las tradiciones gráficas en Michoacán como el muralismo mexicano eludieron a elementos de la historia, condensándola en obras que discutieron con el Estado tanto como lo celebraron. Alfredo Zalce, Efraín Vargas, Adolfo Mexiac, Manuel

Pérez Coronado y Federico Cantú, durante el siglo xx, hicieron alusión a los movimientos obreros, la represión estatal sobre los indígenas, los movimientos estudiantiles y la explotación del campo y sus habitantes.

Por supuesto las estrategias críticas a través de las cuales los artistas proceden a interesar a la sociedad a través de las obras han cambiado. El estatuto del arte se ha diversificado, dando como resultado la simultanea existencia de una escena acomodaticia, donde la producción artística forma parte del espectáculo disimulado de educación, por un lado; y una práctica profesional del arte marcada por el signo de la emergencia y en vías de posicionarse como un aparato crítico de incidencia en las relaciones sociales, por otro.

En Michoacán también se da esta transición entre el arte moderno y sus contextos de mercado hacia un escenario de arte contemporáneo soportado mediante circuitos de intercambio, residencias y estímulo desde las políticas culturales del Estado. En este contexto surge continuamente la interrogante sobre la permeabilidad del ambiente cultural hacia situaciones problemáticas de coyuntura. Y en este marco se ubica la presencia de Belsay Maza, Carol Borja y Ricardo Zambrano en *Visible Invisibilización* durante su estancia en el MACAZ.

Hace tiempo ya que Belsay Maza trabaja sobre la investigación iconográfica, actualizaba ciertos rasgos de la cultura occidental manifiesta en la pintura, a través de la producción fotográfica. Un tríptico como *Valentín Ramírez* (2013) alude al niño dulce que se aprecia de manera amplia en figura del Cupido, el angelillo. Trasladando esa instancia idealizada al terreno mundano, Maza abandona el cuerpo semidesnudo en un paraje boscoso, como el resto silencioso de un acto fatal. La muerte y la tragedia, como elementos reales y que pertenecen también a una construcción escenificada (como sus fotografías), son presencias que continuamente habitan la producción de Maza.

El caso de la obra *David Gutiérrez* (2013) suele representar una imagen fatídicamente familiar, donde emerge primero el significado de «los descabezados» durante momentos de mayor intensificación de la violencia en el Estado, y después se hace visible la referencia al relato bíblico de David contra Goliat.

La obra de Carol Borja ya ha pasado por las instalaciones del MACAZ mediante interrogantes sobre la configuración del sujeto a través de sus relaciones sociales y las implicaciones simbólicas de la identificación hacia ciertos elementos de la cultura actual. A primera vista, su performance-instalación *¿Quiénes somos?* (2001) se diferencia de su más reciente *#AyotzinapaSomosTodos/Pienso donde no soy, soy donde no pienso* (2014) por la referencia hacia la desaparición de los 43 estudiantes de la Normal Rural Raúl Isidro Burgos.

Pero el tema de la identificación de los sujetos con esta circunstancia implica necesariamente un abordaje interrogante que, durante la inauguración de la exposición, adquirió un tono ritual, tomando en cuenta la reacción del público ante el performance. 43 rosas que la madre de Carol repartió al público, al tiempo que ella reflejaba en un espejo a las personas una por una, se tradujeron en un silencio sepulcral no calculado por la artista, y el reclamo en voz alta de «vivos se los llevaron.»

Finalmente, al tomar posesión de la fachada del MACAZ con su instalación *Fuego cruzado* (2014), Ricardo Zambrano provoca en el público la confusión de ver una telaraña en el espacio, y genera al mismo tiempo la reacción corporal de esquivar la trayectoria de algo que pasa sobre nuestras cabezas.

La obra de Zambrano suele caracterizarse por establecer una posición en el espacio para modificar la percepción de los individuos sobre una situación dada, aparentemente cotidiana e inocua. A manera de introducción a *Visible invisibilización*, ya intramuros, su presencia es sugerente y va cobrando sentido conforme la atmósfera profunda de la muestra va apoderándose del visitante.

De esta manera los artistas en Michoacán se integran a una interrogación amplia sobre la violencia en el horizonte contemporáneo, donde siempre participamos localmente de un mundo global. Esperemos que esta exposición provoque reflexiones de largo aliento, que nutran los debates porvenir. Pues no son pocos aquéllos que se avecinan.

**ADELA
GOLDBARD****ANDRÉS
ORJUELA****ARTEMIO****EDWIN
SÁNCHEZ****ENRIQUE
HERNÁNDEZ****ENRIQUE
JEŽIK**

Ciudad de México (México), 1979. Estudió Letras Hispánicas en la UNAM y fotografía en la Escuela Activa y Centro de la Imagen. Actualmente cursa los estudios de posgrado, MFA Visual Arts, en la Universidad de California en San Diego y es becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA. Obtuvo el Premio Centenario Zona MACO 2012, el Gran Premio de Adquisición en la VIII Bienal Monterrey FEMSA en el 2007. Su obra se ha exhibido en México, Alemania, Rusia, Hungría, Holanda, Filipinas, Argentina y Estados Unidos.

Bogotá (Colombia), 1985. Maestro en Artes Plásticas y Visuales de la Universidad Nacional de Colombia. Realizó la maestría en Artes Visuales con énfasis en Gráfica de la UNAM. Actualmente cursa el doctorado en Arte de la misma universidad. Fue becario de la Fundación Carolina de España para la residencia «El efecto collage y la práctica artística contemporánea» (Contadora, Panamá, 2008). Ha participado en diversas exposiciones nacionales e internacionales.

Ciudad de México (México), 1976. Realizó estudios en la *New School for Social Research and The Sculpture Center* en Nueva York y en el Centro de la Imagen, en México. Ha expuesto individual y colectivamente en México, Bélgica, Perú, España, Italia, Estados Unidos, India, Reino Unido, Rusia y Cuba, entre otros. Su obra forma parte de colecciones como JUMEX, MUSAC, COPPEL, ARTIUM, Francis Ford Copola, entre otras.

Bogotá (Colombia), 1976. Estudió Diseño Industrial y Bellas Artes en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá. Ha sido seleccionado para diversos proyectos como el *Independent Curators International (ic's Project 35)*. Participó en el directorio de artistas *Younger than Jesus* (Phaidon Press, 2008-2009). Ha expuesto su trabajo en México, Colombia, Brasil, España y Francia, entre otros.

Querétaro (México), 1979. Estudió la Licenciatura en Artes Visuales en la Universidad Autónoma de Querétaro. Actualmente se dedica a la producción artística, docencia, restauración y conservación de monumentos. Cuenta con más de 28 exposiciones colectivas e individuales en Suiza, Alemania y México.

Córdoba (Argentina), 1961. Profesor de escultura de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, en Buenos Aires. Actualmente vive y trabaja en México. Ha recibido diversas distinciones, entre las que destaca el Premio ARTEBA-Petrobras de Artes Visuales, edición 2013. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA. Su trabajo ha sido expuesto individual y colectivamente en reconocidos recintos culturales de Canadá, México, Estados Unidos, Argentina, República Checa, Eslovenia, entre otros.

**BEL SAY
MAZA****CAROL
BORJA****CÉSAR
MARTÍNEZ****FAUSTO
GRACIA****FERNANDO
LLANOS****GABRIEL
DE LA MORA**

Michoacán (Méjico), 1974. Arquitecto y fotógrafo. Ha participado en distintas exposiciones en ciudades como Morelia, Guadalajara, Irapuato, Ciudad de México, Mérida, Nuevo Laredo, Puebla, entre otras. Seleccionado en el Salón de la Foto en el Centro de Arte Moderno de Guadalajara, Jalisco, 2007, en la IV y V Bienal Nacional de Artes Visuales de Yucatán 2009, 2011 y en la VIII Bienal Nacional de Artes Visuales Puebla de los Ángeles, 2011. Ha recibido Mención de Honor en el tercer y cuarto concurso de Fotografía La Membrana 2012, 2013 y fue becario del Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico de Michoacán en 2011.

Michoacán (Méjico), 1979. Se formó como diseñadora gráfica en Morelia y como artista intermedia en la Academia de Bellas Artes de Budapest. Graduada en 2011 del Master in International Performance Research, dirigido por el consorcio de universidades de Ámsterdam y de Warwick, integrante del PS Manifiesto, con la entrada *La/El Performance*. Ha expuesto en México, Ecuador, Venezuela, Hungría, Irlanda, Reino Unido, Israel, Alemania, España y Francia. Sus intereses artísticos se enfocan en la instalación, la performance, el video, la fotografía y el arte sonoro.

Ciudad de México (Méjico), 1962. Doctor en Arte e Investigación en la Universidad de Castilla-La Mancha, campus Cuenca, España. Su obra se ha expuesto en países como Estados Unidos, Colombia, Cuba, República Dominicana, Brasil, España, Reino Unido, Italia, Alemania, Bélgica, Japón, Hungría, Polonia, República Checa, China, Grecia, entre otros. Pertenece al Sistema Nacional de Creadores de Arte del FONCA.

Querétaro (Méjico), 1984. Artista visual. Su trabajo abarca las Artes plásticas, instalación audiovisual y performance. Ha participado en talleres con artistas como Elvira Santamaría, Miguel Rubio Zapata y Bartolomé Ferrando. Ha participado y expuesto en festivales y encuentros internacionales de Arte Acción en Canadá, México, Brasil, Estados Unidos, Guatemala, Venezuela, Colombia, Perú, Chile, Argentina y República Dominicana, entre otros.

Ciudad de México (Méjico), 1974. Artista visual. Obtuvo mención honorífica en el Festival de Artes Electrónicas y Video Transito MX, Ciudad de México, la beca de intercambio de residencias artísticas México-Canadá en el centro Banff para las Artes, y la beca para Jóvenes Creadores FONCA. Forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte también del FONCA. Su trabajo se ha mostrado en Nueva York, Montreal, Ámsterdam y Berlín, entre otros.

Ciudad de México (Méjico), 1968. Arquitecto y artista visual. Su trabajo ha sido presentado individual y colectivamente en la Galería OMR, Sicardi Gallery, Museum of Latin American Art, Long Beach California; Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Museo de Arte Moderno, Colección JUMEX, todos ellos de la Ciudad de México; Schirn Kunsthalle Frankfurt, Alemania; y Museum of Contemporary Art, Los Ángeles. Ha obtenido varios premios y reconocimientos entre los que destacan: el I Premio en la Bienal de Pintura de Occidente Alfonso Michel (1997), el I Premio de la VII Bienal de Monterrey FEMSA (2005) y la Beca del Sistema Nacional de Creadores de Arte 2013-2015.

**HILO
ROJO****ISAAC
TORRES**

Querétaro (Méjico), 2010. Hilo Rojo lo conforman un grupo de artistas multidisciplinarios: Abraham Khalid, artista visual y gestor cultural, el alasblisett, escritor y activista y Gabriela Martínez, artista visual. Los integrantes se han desarrollado tanto en el ámbito académico como en el artístico, en la práctica del arte contemporáneo. Han participado en festivales, muestras colectivas y actividades académicas en el centro y norte del país.

**JOAQUÍN
SEGURA**

Ciudad de México (Méjico), 1982. Cursó la Licenciatura en Comunicación Social en la UAM, Unidad Xochimilco, y la Maestría en Urbanismo en la UNAM. Fue premiado con una residencia en la Kunstlerhäuser Worspewde en Alemania. Recibió el apoyo para proyectos culturales de la Fundación BBVA-Bancomer en varias ocasiones, la Beca de Proyectos Artísticos y Culturales del Instituto Mexicano de la Juventud y ha sido becario del programa Jóvenes Creadores del FONCA en dos ocasiones. En 2012, fue seleccionado para participar en la III Bienal Internacional de Arte Joven en Moscú.

**LORENA
WOLFFER****LOS RAYOS**

Ciudad de México (Méjico), 1971. Es artista y activista cultural. Ha presentado su obra en Canadá, China, España, Estados Unidos, Finlandia, Francia, Hungría, México, Reino Unido, República Checa y Venezuela. Ha sido acreedora de becas otorgadas por la Fundación Ford, el Sistema Nacional de Creadores de Arte, el FONCA y el Zellerbach Foundation for the Arts (San Francisco, California), entre otras. Ha sido distinguida también como *Commended Artist por Freedom to Create* (Singapur) y recibió la Medalla Omecihuatl otorgada por Inmujeres DF. Recibe en 2014 la nominación para los *Artaker Awards* 2014.

**MIGUEL ÁNGEL
ROJAS**

Ciudad de México (Méjico), 2008. Colectivo multidisciplinario, conformado por Sergio Umansky (Ciudad de México, 1973) y Daniela Schmidt (Ciudad de México, 1978), trabaja con plataformas como el cine, el teatro, el video, la música, el diseño e internet, han expuesto su trabajo a nivel nacional e internacional.

Bogotá (Colombia), 1946. Pintor, fotógrafo y arquitecto, dedicado actualmente al arte conceptual. Ha vivido y trabajado en Colombia toda su vida. Ha sido profesor de arte en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Universidad de Los Andes y la Universidad Nacional de Bogotá. Ha realizado diversas exposiciones individuales en el Museo Nacional de Bogotá, Colombia; el Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México; el Museo de Arte Moderno de Nueva York y en el Museo de Arte Moderno de América Latina en Washington, ambos de Estados Unidos.

**MIGUEL R.
SEPÚLVEDA**

Tamaulipas (Méjico), 1971. Arquitecto, fotógrafo y artista. Su obra se ha mostrado en 19 muestras individuales en Méjico, Venezuela, Colombia, Argentina, Ecuador y Cuba y de manera colectiva, en alrededor de 120 muestras en diferentes países, principalmente en Latinoamérica y Europa. Ha recibido diversos apoyos para la producción en Méjico y el extranjero, entre los que destacan en 2009, el Apoyo a la Producción Artística de la Fundación Prince Claus de Holanda y el Programa de Patrocinios y Becas de la Fundación/Colección JUMEX. Recibió el premio de adquisición en II Bienal de Arte Veracruz 2014.

**ÓSCAR
SALAMANCA**

Santander (Colombia), 1968. Maestro en Bellas Artes con especialización en pintura y Doctor por la Universidad de Barcelona. Ha participado en diversas exposiciones colectivas en Estados Unidos, Bolivia, Brasil, Perú, Ecuador, México, Venezuela, Argentina, Cuba, Portugal, España, Alemania, Grecia y Colombia. Fue ganador de la beca de investigación curatorial del Ministerio de Cultura de Colombia, en 2008; la Carolina Oramas del gobierno colombiano; la beca UNESCO y la beca de la Secretaría de Relaciones Exteriores de Méjico, entre otras.

**PEDRO
REYES**

Ciudad de Méjico (Méjico), 1972. Arquitecto y artista visual. Ha mostrado su obra en La Fundación/Colección JUMEX y el Museo-estudio Luis Barragán en la Ciudad de Méjico, en la South London Gallery de Londres, en el Museum of Contemporary Art de Chicago, The Aspen Art Museum en Colorado, El Museo Reina Sofía en Madrid, la Yvon Lambert Gallery y PS1 en Nueva York, en el Kunstwerke, Berlin, el Kunsthalle Wien de Vienna, en el The Witte de With de Rotterdam, la Bienal de Shanghai, China, el Seattle Art Museum en Seattle, la Bienal de Venecia, el Centro Carpenter para Artes Visuales y en la Galería de Harvard University. Recientemente, participó en Bienal de Kassel, Alemania.

**RICARDO
ZAMBRANO**

Michoacán (Méjico), 1965. Licenciado en Diseño Gráfico por la Escuela de Diseño del Instituto Nacional de Bellas Artes, Ciudad de Méjico, y artista visual autodidacta. Creador y director del concepto multidisciplinario GRITO (Grupo de Reacción Interactiva y Transferencia Onírica) en el año 1991, ha realizado sus ejercicios de intervención urbana o *instalaciones*. Desarrolla su proyecto fotográfico-experimental bajo el concepto de *Moonatic* [ven, mira, siente... quédate], participando en diferentes exposiciones. Con una experiencia académica de más de 20 años, actualmente es profesor en la Facultad de Arquitectura de la UMSNH.

**RUBÉN
GUTIÉRREZ**

Nuevo León (Méjico), 1972. Curador y artista multidisciplinario que ha participado de manera activa en exposiciones individuales y colectivas, así como en ferias de arte contemporáneo, bienales nacionales e internacionales en países como México, Argentina, Brasil, España, Estados Unidos, Corea, Holanda, Francia y Puerto Rico. Acreedor de diferentes premios, reconocimientos, becas y residencias artísticas.

**SAYAK
VALENCIA**

Baja California (Méjico), 1980. Doctora en Filosofía, Teoría y crítica feminista por la Universidad Complutense de Madrid, transfeminista, poeta, ensayista y exhibicionista performática. Es cofundadora del grupo feminista Interdisciplinario La Línea. Escribió *Capitalismo Gore*, ensayo crítico y transdisciplinar donde aborda el fenómeno de la violencia y su espectacularización como ejetransversal de nuestra contemporaneidad.

SDMR

TANIEL
MORALES

Ciudad de México (Méjico), 2008. Agencia cultural formada por artistas, fotógrafos, diseñadores y programadores dedicados a crear estrategias de intervención artística urbana, video y animación. Han ganado diversos premios como el CutOut Fest 2008. Han sido seleccionados en el Festival de Artes Mediales A5IM'TRIA, en el Centro Fundación Telefónica de Lima, Perú (2009) y el Digital Graffiti Festival at Alys Beach, Florida, Estados Unidos (2010). Su trabajo ha sido mostrado en México, Alemania, Estados Unidos, Perú y España, entre otros.

VICTOR
PÉREZ-RUL

Ciudad de México (Méjico), 1983. Es maestro en Arte y tecnología por la Hogeschool voor de Kunsten, en Utrecht, Holanda. Se desarrolla en diversas disciplinas artísticas y tecnológicas: arte sonoro, escultura, instalación, intervención, interactividad, metodología. Fue acreedor de la beca PBEE del FONCA en 2009.

TERESA
MARGOLLES

Ciudad de México (Méjico), 1970. Es Licenciado en Artes Visuales. Se ha desarrollado en diversas disciplinas artísticas como el arte sonoro, artes plásticas, teatro y música. Ha sido becario del FONCA. Su trabajo se ha expuesto en México, Canadá, España y Nueva York; también se ha desempeñado como docente en México y España impartiendo talleres artísticos.

XIMENA
LABRA

Ciudad de México (Méjico), 1972. Artista visual y diseñadora gráfica, obtuvo la maestría en Arte y Arquitectura efímera de la Universidad Politécnica de Cataluña en Barcelona. Ha recibido el apoyo del FONCA en dos ocasiones y una mención honorífica en la VIII Bienal de Monterrey, así como el Europrix Top Quality Seal para net.art (Croacia, 2004).

YORCHIL
MEDINA

Ciudad de México (Méjico), 1981. Ha expuesto en la Bienal Alfredo Zalce de Michoacán, en la Bienal de Yucatán, en el Museo Chávez Morado de Guanajuato y en la Galería Metropolitana México. Ha participado en el Encuentro Nacional de Arte Joven de Tijuana y ha expuesto en el Soho, en Nueva York. Ha sido beneficiario de la Beca Jóvenes Creadores FONCA, con la beca Adidas Border y la beca Creadores con trayectoria FECA, así como una residencia para producir litografías en Salamanca, España.

CURADURÍA

YURI HERNANDO
FORERO

Bogotá (Colombia), 1963. Artista visual dedicado a la escultura, arte-objeto, instalación, acción, video y net-performance. Profesor en la UAM Cuajimalpa. Hadesarrollado investigación y procesos creativos con organizaciones sociales y comunitarias. Expone individual y colectivamente desde 1990 en Colombia, Inglaterra, Francia, Suecia, Italia, Estados Unidos, Venezuela, Ecuador, Chile, Argentina y México. Curador de la Bienal Deformes Chile, 2012. Participa en residencias R.A.T., Ciudad de México, 2012 y en Perpendicular performances, XXXI Bienal de Sao Paulo, Brasil, 2014. Cofundador de Intersección plataforma de arte.

ESPECIALISTA

GUILLERMO
PEREYRA

Córdoba (Argentina), 1979. Doctor en Ciencias Sociales con mención en Ciencia Política; maestro en Ciencias Sociales por la Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, México, y Licenciado en Ciencia Política por la Universidad Nacional de Villa María, Argentina. Realizó posdoctorado en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, 2010-2012. Actualmente es profesor en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía del INAH. Publicó *Sobre la soledad. En torno a una política imposible* (Ediciones del Signo, 2010) así como medios especializados en México, Nueva York, Venezuela y Argentina.

SAID
DOKINS

Ciudad de México (Méjico), 1983. Su práctica cultural se desarrolla entre la producción del arte contemporáneo, la investigación y la gestión. Ha realizado diversos proyectos curatoriales como *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*; Festival de Expresiones Urbanas Callegenera 2013; *Fire Camo*, del artista Benuz en la Galería Anomalía, Ciudad de México, 2012; *Obligado a desobedecer*, de Satterugly en Crewest Gallery, Los Angeles, California, 2012; *Huele a muerto*, de Alexis Mata «Ciler», en la Galería Yautepéc, Ciudad de México, 2012. Es editor del catálogo y curador de la Muestra Internacional de Arte urbano *Intersticios Urbanos*, en el Centro Cultural de España en México, 2011. Su trabajo artístico ha sido mostrado a nivel nacional e internacional destacando en 2014 el Festival Poliniza en Valencia, España; Obra Abierta, Plasencia, España; Maletas Migrantes en Bélgica, El Salvador y Tijuana, así como la muestra *Momento Cero* en Ex Teresa Arte Actual en la Ciudad de México, 2013.

GABRIELA
MARTÍNEZ

Ciudad de México (Méjico), 1971. Artista visual, curadora y gestora cultural. Maestra en Artes, ha recibido el beneficio a los proyectos de inversión en la producción de pintura por INBA-CONACULTA y el Fondo de apoyo a la producción artística de Fundación BBVA-BANCOMER 2012 y 2014, ambos para desarrollar e itinerar el proyecto *Visible invisibilización. Aproximaciones en torno a la violencia*. Su práctica curatorial la desempeña desde el año 2009 con Tianquitzli, curadora de *Sepa la Bola de Camilo Aguad* (2011), de *Instalación 2137* (2008), de *Historia del ojo* (2010). Desde 1996 y hasta la fecha ha realizado más de cincuenta exposiciones colectivas y diez individuales; ha incursionado en diversas disciplinas artísticas como fotografía, pintura, instalación, escultura, video, acción y escenografía, dedicándose paralelamente a la docencia por más de 14 años. Profesora en la Universidad Autónoma de Querétaro, actualmente desarrolla proyecto multidisciplinario con Hilo Rojo y cursa Doctorado en Artes en la Universidad de Guanajuato.

Créditos curatoriales

Créditos fotográficos

CRÉDITOS CURATORIALES

Dirección, curaduría y museografía:
Gabriela Martínez y Martínez y Said Dokins

Arte y diseño: Jhonathan Dokins, Alejandro Silva / Tabula Rasa (TR)
Fotografía y video: Leonardo Luna, Rafael Martínez / TR, Hugo García,
Janette López, Guillermo Ramírez/Maqshes c.c.

Apoyo en Medios: Yohaly Reza / TR

Programación web: Pablo Mora, Gibrán Ortega

Querétaro

Asistente de Dirección: Mónica Garrido
Apoyo en gestión: Gabriel Hörner /
Director del Museo de la Ciudad de
Querétaro, Juan Francisco Barrera /
Director del Centro Educativo y Cultural
Manuel Gómez Morín Central
Apoyo en museografía y montaje:
Fernando Mantilla / MDR Proyectos
Montaje: Alas Blisset/Barrio nómada,
Eric Wuotto, Juan Cain Torres / Jefe
de museografía Museo de la Ciudad de
Querétaro
Social Media: Katia Zárate / TR
Apoyo gestión de actividades parale-
las: María Teresa García / Directora de
Difusión Cultural Universidad Autónoma
de Querétaro, Abraham Khalid y Piedad
Martínez / Difusión Cultural UAQ

Sedes:
Museo de la Ciudad de Querétaro
Plaza de rectoría. Universidad Autónoma
de Querétaro
Plaza Constitución
Centro Educativo y Cultural Manuel
Gómez Morín, Central
Centro de Arte Bernardo Quintana
Arrijoa

Morelia

Apoyo en gestión: Juan Carlos
Jiménez / Director del Museo de Arte
Contemporáneo Alfredo Zalce, MACAZ,
Rafael Martínez / TR
Logística: Iriteri María Campoy /
Investigación MACAZ
Montaje: Martín Cadena y Guillermo
Aboye / MACAZ
Apoyo en diseño gráfico: Carol Borja/
Secretaría de Cultura de Michoacán
Atención a público: Salvador Caro,
Verónica Ixta, Susana Lobato, Juan
Manuel Pérez, Marjorie Iraida Rose,
Alejandra Sánchez / MACAZ
Mantenimiento: Alejandra Medina,
Adriana Hernández / MACAZ
Apoyo gestión de actividades paralelas:
Rodrigo Sigal, Joao González / Centro
Mexicano para la Música y las Artes
Sonoras, Kissel Bravo, Antonio Luna /
Facultad Popular de Bellas Artes de la
Universidad Michoacana de San Nicolás
de Hidalgo, Lenny Garcidueñas/Iefa del
Centro de Documentación e Investigación
de las Artes Biblioteca Bosh-Vargaslugo,
Raúl Alfaro, Roberto Morales / Centro
Cultural Clavijero

Sedes:

Museo de Arte Contemporáneo Alfredo
Zalce, MACAZ
Centro Mexicano para la Música y las
Artes Sonoras, CMMAS
Facultad Popular de Bellas Artes.
Universidad Michoacana de San Nicolás
de Hidalgo
Centro de Documentación e Investigación
de las Artes, CDIA
Centro Cultural Clavijero

Ciudad de México

Apoyo en gestión de actividades
paralelas: Ana Tomé / Directora del
Centro Cultural de España en México
(CCEMx), Rodrigo García / Subdirector
CCEMx, Eva Gómez / Coordinadora de
Formación CCEMx, Maryana Villanueva
/ Coordinadora de programación CCEMx,
Elisa Gutiérrez / Coordinadora de
Producción y Asistencia Técnica CCEMx,
Eva Bañuelos / Comunicación CCEMx
Atención a público: Salvador Caro,
Apoyo moderación: Amanda de la Garza y
Claudia de la Garza

Sede:

Centro Cultural de España en México

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Adela Golbard: 93.
Alex Albert / Adela Golbard: 92, 95.
Andrés Orjuela: 138.
Autor desconocido: 64
Belsay Maza: 106, 107.
César Martínez: 102.
David Luna / Leonardo Luna: 34, 38, 39
(Foto 1, 4, 5, 6), 42, 43, 44, 47, 51, 67, 70,
71, 73, 77, 78, 86 (Foto 2), 87, 96, 99 (Foto
1), 103, 104, 145, 159, 165.
Fausto Gracia: 63.
Fernando Llanos: 90, 91, 161.
Gabriel de la Mora: 112, 113.
Gabriela Martínez: 40 (Foto 2), 72,
86 (Foto 1), 126.
Isaac Torres: 79, 80, 81.
Joaquín Segura: 74, 75.
José Herchel Ruiz: 124.
Leonardo Luna: 46, 48, 49, 50, 62, 66, 94,
108, 109, 149, 151.
Leonardo Luna / Rafael Martínez:
39 (Foto 2, 3, 7), 45, 88, 89, 97, 105, 110, 111.

Lorena Wolfer: 55, 56, 57.
Los Rayos: 65.
Miguel Angel Rojas: 35, Cortesía Sicardi
Gallery.
Miguel Rodríguez Sepúlveda: 84, 85.
Mónica Garrido de Anda: 54, 60, 61.
Oscar Salamanca: 82, 83.
Pedro Reyes: 41.
Rafael Martínez: 40 (Foto 1 y 3).
Rubén Gutiérrez: 68, 69.
Sayak Valencia: 58, 59.
Taniel Morales: 36, 37.
Teresa Margolles: 76.
Yury Hernando Forero: 98, 99 (Foto 2 y 3).
Ximena Labra: 100, 101.
Víctor Pérez-Rul: 52.

Galerías fotográficas:

Leo Luna: 186, 187.
Leo Luna / David Luna: 188, 189.
Gabriela Martínez y Martínez



Museo de la ciudad de
Querétaro. Querétaro.



Museo de la ciudad de
Querétaro. Querétaro.

SEDES DE EXPOSICIÓN



Plaza Constitución. Querétaro



Inauguración Museo de Arte Contemporáneo
Alfredo Zalce, MACAZ. Morelia



Centro Educativo y Cultural del
Estado de Querétaro, Manuel
Gómez Morín, CENTRAL. Querétaro.



Rectoría de la Universidad
Autónoma de Querétaro.



Museo de Arte Contemporáneo Alfredo
Zalce, MACAZ. Morelia



Conferencia de prensa, Museo de Culturas Populares. Ciudad de México



DISARM, ejecutado por Microritmia. Museo de la Ciudad de Querétaro.

CONCIERTOS, CONFERENCIAS Y CONVERSATORIOS



Conferencia de prensa, Museo Tamayo. Ciudad de México



Conferencia de prensa, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes. Querétaro



Conferencia de prensa, Secretaría de cultura del Estado de Michoacán. Morelia



Conversatorios, Centro Cultural de España en México. Ciudad de México.



Conversatorio Museo de Arte Contemporáneo Alfredo Zalce, MACAZ, Morelia.



DISARM, ensamble dirigido por Joao González Grácio. CMMAS, Morelia.

TALLERES Y SEMINARIOS



Arte contemporáneo y proyectos curatoriales.
Clínica y revisión de portafolios por Enrique Ježik,
Said Dokins y Gabriela Martínez y Martínez.



Horizontes de la violencia contemporánea.
Seminario de Alejandro Pereyra.



Artivismo. Taller de César Martínez.



Escultura social. Taller de Taniel Morales



Laboratorio *Lo contemporáneo y el contexto* impartido por Yury Hernando Forero.



DISARM, taller de Pedro Reyes.



Mírame a los ojos, sesión fotográfica de Lorena Wolffner

VIOLENCIA INVISIBLEAPROXIMACIONES

008

032

10	INTRODUCCIÓN GABRIELA MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ	34	MIGUEL ÁNGEL ROJAS	76	TERESA MARGOLLES	116	EN CLAVE VOYEUR: CUERPO DESOBEDIENTE Y CONTEXTO POLÍTICO EN LA OBRA DE MIGUEL ÁNGEL ROJAS	142	COLATERALES TANIEL MORALES	158	LA MARCHA ISAAC TORRES		
14	MÁS DE UNA MANERA DE HACER(LO) VISIBLE MARÍA TERESA GARCÍA G. BESNÉ	36	TANIEL MORALES	78	ISAAC TORRES	82	ÓSCAR SALAMANCA	144	DISARM PEDRO REYES	160	EL ENEMIGO ESTÁ EN CASA FERNANDO LLANOS		
16	HORIZONTES DE LA VIOLENCIA GUILLERMO PEREYRA	38	PEDRO REYES	84	MIGUEL RODRÍGUEZ SEPÚLVEDA	120	RESEÑAS DE «EL MUSEO IMPOSIBLE» Y «BREVE BIOGRAFÍA DEL MINI UZI EN COLOMBIA» DANIEL FERREIRA	147	PROTECT YOURSELF YORCHIL MEDINA	162	HELICOPTEROAZO ADELA GOLDBARD		
26	VISIBLE INVISIBILIZACIÓN. APROXIMACIONES EN TORNO A LA VIOLENCIA SAID DOKINS	42	EDWIN SÁNCHEZ	86	ANDRÉS ORJUELA	90	FERNANDO LLANOS	148	MAPA TRAZADO CON HERRAMIENTAS DE DESTAZAR ENRIQUE JEŽIK	164	HUNDIMIENTO Y TRANSACCIÓN I TRANS-ACCIÓN YURY FORERO		
		44	ARTEMIO			92	ADELA GOLDBARD	128	APUNTES SOBRE NARRACIONES PERIFÉRICAS N.º 1 DE HILO ROJO CARLOS A. GARCÍA CALDERÓN	150	APARICIONES SAID DOKINS	166	APOSTILLAS A UN APOCALIPSIS ANUNCIADO CÉSAR MARTÍNEZ
		46	ENRIQUE JEŽIK			96	ENRIQUE HERNÁNDEZ	130	RISA REVOLUCIÓN. LAS PARADOJAS DE LA IRONÍA MARGARITA CALLE	152	DILUCIÓN I RADICACIÓN VÍCTOR PÉREZ-RUL	172	VISIBLE... EN EL MACAZ. EL INICIO Y LOS FINES JUAN CARLOS JIMÉNEZ
		50	YORCHIL MEDINA			98	YURY HERNANDO FORERO	133	PRELUDIO O EJERCICIOS DE RESISTENCIA A LA FRUSTRACIÓN IRVING DOMÍNGUEZ	154	MÍRAME A LOS OJOS LORENA WOLFFER		<u>EXTRAS</u>
		52	VÍCTOR PÉREZ-RUL			100	XIMENA LABRA	136	ESCRITO CON TINTA-SANGRE: ARTE, GRÁFICA POPULAR Y VIOLENCIA EN LA OBRA DE ANDRÉS ORJUELA	155	(DES)OBEDIENCIA SAYAK VALENCIA	176	BIOGRAFÍAS
		54	LORENA WOLFFER			102	CÉSAR MARTÍNEZ	156	UNA MIRADA AL CIELO. ISUERTUDA, VIVES EN QUERÉTARO! FAUSTO GRACIA	182	CRÉDITOS		
		58	SAYAK VALENCIA			106	BELSAY MAZA			184	GALERÍAS FOTOGRÁFICAS		
		60	FAUSTO GRACIA			108	CAROL BORJA						
		64	LOS RAYOS			110	RICARDO ZÁMBRANO						
		66	SDMR			112	GABRIEL DE LA MORA						
		68	RUBÉN GUTIÉRREZ			72	JOAQUÍN SEGURA						

