

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE DIBUJO

TESIS DOCTORAL

La dimensión estética de la existencia: La vida como obra de arte.

Por: Alba Citlali Córdova Rojas

Directora de Tesis: Mar García Ranedo

Sevilla, 2017



La dimensión estética de la existencia: la vida como obra de arte



Por: Alba Citlali Córdova Rojas

Dirigida por: Mar García Ranedo

Contenido

Agradecimientos.....	5
Resumen.....	6
Introducción.....	8
Preguntas de investigación e hipótesis de trabajo	10
Propósitos	11
Metodología.....	13
CAPÍTULO I. La dimensión estética de la existencia: La vida como obra de arte	15
1.1 Estética de la existencia.....	15
1.2 Las vanguardias como antecedente	20
1.3 El arte es una excusa.....	28
1.4 Artivismo	31
1.5 Performatividad y accionismos.....	36
1.6 Sobre las imágenes: producción y circulación	41
1.7 Ser red	43
CAPÍTULO II. Movimientos sociales 1994-2000, nuevas gramáticas de las protestas sociales.....	47
2.1 ¿Contra qué se revelan?.....	47
2.2 Consideraciones sobre la globalización	49
2.3 ¿Quiénes son? ¿En dónde surgen?	55
2.4 EZLN.....	56
2.5 Movimiento Raclaim The Streets	64
2.6 La batalla de Seattle	72
2.7 La contra cumbre de Praga.....	77
2.8 ¿Cómo lo hacen? ¿De qué forma se vinculan con la creación artística?	81
2.9 ¿Qué enseñan?	84
CAPÍTULO III: Revueltas Estéticas: Del #YoSoy132 a Ayotzinapa.....	85
3.1 El arte y el activismo	92
3.2 #YoSoy132	94
3.3 Ayotzinapa	109
3.3.1 Cronología	110
3.3.2 (Ex)Poner el cuerpo	111
CAPÍTULO IV: Prácticas artísticas y redes	126

4.1 Narrativas marginales: la imagen en las redes sociales durante las revueltas en países árabes (2011-2013).....	126
4.2 Prácticas artísticas y la red.	144
4.2.1 Apuntes para la cultura libre	161
CAPÍTULO V: Estrategias performativas del EZLN.....	163
5.1 La palabra y el silencio.....	163
5.2 Accionismos.....	181
5.2.1 Armas que aspiran a ser inútiles.....	181
5.2.2 La otra campaña.....	186
5.2.3 Renacer en colectivo	191
Conclusiones.....	199
Bibliografía	202
Índice de imágenes	214

Agradecimientos

A mi familia.

A Mar García Ranedo.

A Jim Lorena, Laura, Miguel, Álvaro, José Miguel, Fernando, Edna, Mary.

Dionisio González, Joaquín Vázquez, Mar Villaespesa, Isaías Griñolo, María Teresa Carrasco.

Emilio Carrasco, Felipe Ehrenberg.

Gracias por ser mi red.

Resumen

Nombre: Alba Citlali Córdova Rojas

Título de la tesis: La Dimensión estética de la existencia: la vida como obra de arte.

Este proyecto de tesis investiga las nuevas expresiones colectivas de protesta y resistencia global, de ocupación del imaginario y espacio público surgidas en la década de los noventa del siglo XX hasta el momento actual; así como aquellas producciones artísticas de calado político; ambas son analizadas como experiencias estéticas.

La experiencia estética, como categoría filosófica y epistemológica nos remite al entendimiento de la experiencia como vivencia del individuo. También recuperamos la estela de artistas claves de mediados del siglo XX, como Allan Kaprow, para, desde ese lugar, ampliar y subvertir la idea de que el arte sea un espacio exclusivo para la indagación estética. Ese traslado del lugar del arte a la vida real, que tantos otros artistas, igualmente claves y referentes han propiciado, como Joseph Beuys, ha sido progresivo hasta los años más recientes en los que el arte ha desembocado en un despliegue de prácticas documentales y accionismos políticos.

Este trabajo considera el potencial experiencial, relacional y transformador de la obra de arte al entenderla como la respuesta a una forma de interpretar la existencia. Al mismo tiempo, es un ámbito en el que generar la construcción de formas no instituidas de subjetivación colectiva, difusas y multipolares, al margen de lo normativo, también como escenario desde donde construir paradigmas.

Por tanto, se analiza el potencial de las prácticas artísticas para colaborar en la construcción de subjetividades desde las prácticas sociales y colectivas de resistencia; a través de artistas que participan de lo político y que se han insertado en estos movimientos.

Al mismo tiempo, y por medio del estudio de colectivos sociales que trabajan con presupuestos estéticos, se hace un planteamiento de los conceptos clave que

serán herramientas de análisis para esta investigación (Capítulo I), un planteamiento contextual de los movimientos sociales contra el neoliberalismo de los años noventa (Capítulo II), y un análisis de los accionismos y usos políticos de la imagen que se han desplegado dentro de movilizaciones sociales tales como #YoSoy123, las manifestaciones populares por la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa (Capítulo III), la *Primavera Árabe* (Capítulo IV) y el movimiento zapatista (Capítulo V).

Introducción

El presente trabajo de investigación reflexiona sobre las prácticas artísticas que otorgan visibilidad a la empresa de construirse a sí mismo, de edificar el “yo” como experiencia subjetiva y estética.

Se atenderá a las consideraciones acerca del potencial experiencial, relacional y transformador de la obra de arte al entenderla como respuesta a una forma de interpretar la existencia; y viceversa, es decir, la propia existencia revalidada como obra de arte. Al mismo tiempo, situaremos el concepto de existencia en un plano dialógico que implique la vida como acto de construcción colectiva. En definitiva, la búsqueda de la identidad pero no como una vuelta al sujeto normativo cuya formación y representación sea la del poder hegemónico dominante; sino como una manera de visualizar y de dirigir la visión hacia, por un lado, esas existencias que han conseguido un influyente reflejo medial y representacional, por otra parte, hacia otras existencias no reflejadas, no oficializadas, en muchos casos devaluadas, sin apenas visibilidad en el escenario cultural y político global. De este modo, el arte establece vínculos con los saberes populares subordinados, accesorios y secundarios.

Este proyecto de tesis plantea, como objeto de investigación, las prácticas artísticas inscritas en movimientos sociales de la década de los noventa hasta la actualidad; y pretende el análisis de las mismas apoyado en distintas disciplinas: sociología, filosofía, estética, estudios de performances e historia del arte.

Para la comprensión de las narrativas en torno a una *estética de la existencia* en la contemporaneidad desde el ámbito del arte habría que señalar acontecimientos claves en tres momentos históricos (Brea, El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural, 2004):

Es necesario retrotraernos -en un primer momento- hacia la emergencia de los medios de reproducción mecánica en el capitalismo industrial, que convierte a la fábrica en productora no solo de bienes sino de un nuevo imaginario de la realidad: es el nuevo orden moderno marcado por la fábrica como armazón de la reorganización de la vida social. Al mismo tiempo, esta situación demanda del

productor de arte maneras distintas en sus prácticas, que le obligan a trascender el papel de “artista” al servicio y fines de la clase burguesa. Este nuevo rol tiene que ver con los ideales utópicos de las primeras vanguardias artísticas bajo la consigna de fusionar arte y vida tales como el Constructivismo, Productivismo o Dadaísmo.

En un segundo momento, la sociedad se instala en el capitalismo de consumo y las esferas de lo social y lo cultural se estructuran desde dicha mecánica consumista. Las segundas vanguardias (Fluxus, Internacional Situacionista, Pop Art) que, en principio, eran contraculturales, acaban mostrando complacencia en lo que se conoce como el estadio o condición posmoderna del arte. Este estadio, o pauta de comportamiento global, se extiende a todos los intersticios de lo social, en una tarea de dar lugar a la complejidad de la experiencia (conscientemente) de la vida. La vida se organiza entre un progresivo abandono de las formas de trabajo propias del fordismo y los modos de producción inmaterial. Y es en este marco donde se contextualizarían esos artistas o esas formas de entender el arte como experiencial existencial. Por otra parte, el discurso artístico también desplazó sus intereses: pasó de una nuclearización en el interés en el papel del artista y su obra en la modernidad a un interés por el papel de todo el sistema arte en su totalidad (artistas, museos, galerías, críticos), ya que prácticas artísticas más performativas, obligan a otro tipo exterioridad, de espacio, y de discurso.

En un tercer momento, en la era de la globalización neoliberal, se le dará centralidad al poder de las marcas como productoras y distribuidoras de simbolicidad y riqueza, cuya potencialidad como “industria de la subjetividad” es fruto de la colisión entre la economía, la cultura y el entretenimiento (Brea, El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural, 2004). En este momento surgieron, también, prácticas artísticas reactivas a las inminentes consecuencias sociales de este modelo económico y de pensamiento. En la década de los años noventa del siglo XX, emergieron movimientos de protesta cuyas manifestaciones en el espacio público tendrían una visualidad estética. Será característica de dichos movimientos sociales la elaboración y construcción de nuevas gramáticas de representación, ante la

emergencia y emancipación de un nuevo sujeto social, producto de una subjetividad política alternativa que organiza y comunica sus demandas bajo consignas de acción. Este nuevo ámbito de lo subjetivo explora formas de organización ligadas a la acción directa, al activismo, al pensamiento en red y las nuevas tecnologías. Dentro de estas movilizaciones sociales, que reivindican condiciones mejores ante la desigualdad social generada por el modelo económico neoliberal, se despliegan prácticas artísticas que son el objeto de estudio de este proyecto.

Preguntas de investigación e hipótesis de trabajo

Las preguntas de investigación, que orientaron las reflexiones del proyecto fueron puntos de partida y elementos de reflexión que ayudaron al análisis de los casos puntuales, seleccionados para este proyecto de tesis, como prácticas artísticas inmersas en movimientos sociales de protesta.

¿En qué sentido se aborda la idea de “la estética de la existencia”? ¿Cómo se refleja la disolución de la frontera entre arte y vida?

¿Cómo se vincula el arte y los movimientos sociales de protesta contemporáneos?

¿El arte puede ser una forma de activismo? ¿Cómo lo hace?

¿De qué manera el arte contribuye a la construcción de subjetividades colectivas? ¿De qué manera las prácticas artísticas contemporáneas colaborativas, relacionales generan discursos de resistencia contra la hegemonía del poder?

¿En qué sentido estas prácticas artísticas críticas son necesarias?

¿Restablecen los vínculos sociales? ¿Son críticas y mueven el estatus de las cosas? ¿Qué es lo que producen?

Para ello, se propone una aproximación a aquellos artistas que han entendido su proceso creativo y su vida como un espacio de confluencia; al mismo tiempo, estudiaremos los movimientos sociales que han utilizado formas estéticas para

visualizar y comunicar sus demandas. También, observaremos el papel del arte como una herramienta para reflexionar sobre las formas de construcción de subjetividades colectivas, por sus modos de imaginar y, de hecho, de posibilitar la construcción de otras formas de existencia.

En la actualidad, muchas prácticas artísticas siguen problematizando esta reciprocidad entre arte y política, desde la relación que la producción artística tiene con su contexto social y su momento histórico. Desde ahí, hacer arte suscribe valores ya sean estéticos o políticos. El arte no está separado de la vida, incluso aquel arte que se mueve en los circuitos del sistema y busca su propia autonomía; implícitamente aparecen elementos que lo sitúan y revelan también los discursos y acuerdos que suscriben con el mercado, el espectáculo, los medios, bienales, galeristas, etc.

Al lado de estas prácticas han surgido otras cuyo centro no están en lo que podríamos describir como el sistema arte; su sentido de integración con la vida social es más profundo e interpretan las prácticas artísticas como una herramienta más al servicio de ciertas reivindicaciones.

Si bien, esta vinculación entre arte y forma de hacer política no es nueva, ni los temas que trata tampoco lo son (reivindicaciones de clase, contra la violencia – guerra, ocupaciones-, feminismos, ecología...) se podrían calificar estas “expresiones” como formas de resistencia contra poderes hegemónicos que buscan a través del arte problematizar el entorno social para romper algunos límites y provocar la aparición de espacios reales y simbólicos que permitan nuevas formas de vida.

Propósitos

Se propone analizar el potencial de las prácticas artísticas contemporáneas para colaborar en la construcción de subjetividades políticas colectivas desde la acción social de resistencia; a través de artistas que participan de lo político y

que se han insertado en estos movimientos, y por medio del estudio de colectivos sociales que trabajan con presupuestos estéticos.

Esta revisión se hará sobre las prácticas que se visibilizan a partir de los años noventa hasta el 2016, marco donde han tenido lugar la producción crítica simbólica de artistas, colectivos y movimientos de los que nos ocupamos.

Este trabajo es un estudio de diferentes casos que se relacionan entre sí por la influencia que tienen unos con los otros. No es un estudio lineal e historiográfico, sino un análisis de las formas en que colectivos en movimientos sociales hacen uso de elementos estéticos para comunicar sus demandas, pero también como formas de organización y de sociabilidad.

En el primer capítulo se plantearán los conceptos básicos que se desarrollan en todo el proyecto, y el sentido en que serán usados para explicar los apartados siguientes, proponiendo autores y obras que son primordiales y que provienen del ámbito del arte y del pensamiento contemporáneos.

En el segundo capítulo se establecerá el punto de partida temporal y contextual de los principales movimientos de protesta que surgieron en la década de los años noventa, cuyas nuevas gramáticas y formas de organización han influenciado en prácticas activistas y formas artísticas en la actualidad.

En el tercer capítulo se abordarán los movimientos #YoSoy132 y las protestas por la desaparición de los estudiantes de Ayotzinapa. Desde la óptica de las estrategias de la visualidad y los accionismos describiremos cómo artistas, colectivos de ciudadanos y personas de todas partes del mundo se desplegaron para protestar y apoyar a los desaparecidos tanto en el espacio público como en las redes sociales.

En el cuarto capítulo se reflexionará sobre el uso ideologizado y mediatizado de la imagen en las redes sociales durante la *Primavera Árabe*. Se examinará la Red como herramienta para la difusión de la producción simbólica, la captación de colectivos afines y como estructura, mecanismo y base de datos para articular discursos políticos en el sistema arte.

En el quinto capítulo nos ocuparemos de analizar las estrategias performativas del Ejército Zapatista de Liberación Nacional para hacerse presentes en el

espacio público y producir modos de existencia articulados desde la subversión y la resistencia al poder hegemónico.

Metodología

La tesis doctoral se organiza bajo un planteamiento interdisciplinario, puesto que el propio objeto de estudio se encuentra entre las fronteras del arte, el activismo, los estudios de performance, los estudios visuales, la política, la comunicación o la sociología. Esta investigación toma conceptos de otras áreas de estudio, pero también se deja influir por sus enfoques, por lo que acogemos el planteamiento de Michael Foucault sobre el pensamiento como una “caja de herramientas”, que refiere, no a la construcción de un sistema de conocimiento, sino de un instrumento para interpretar situaciones dadas. El planteamiento de Foucault dimite de la intención de imponer un relato único de los hechos, más bien, pretende ser una herramienta junto a otras herramientas. Esta investigación ha utilizado un conjunto de herramientas que han permitido llevar a cabo los propósitos de investigación (Deleuze G. , Foucault, 1987).

Los casos de estudio: Es un trabajo que reflexiona sobre diferentes movimientos sociales y las prácticas artísticas que en ellos se despliegan; así como el análisis de prácticas de artistas implicadas en movimientos o que sostienen reivindicaciones sociales no sólo como una temática a desarrollar, sino como formas críticas de pensamiento y como producción colectiva de formas de existencia. Trata sobre eventos concretos y se propone una narrativa sobre ellos.

Fragmentos y montaje: Se parte de la imposibilidad de abarcar todas las manifestaciones sociales anticapitalistas desde los años noventa hasta la actualidad, por lo que se trata de hacer un acercamiento a los movimientos más significativos, por su impacto social, pero, también por la interrelación que establecen dichos accionismos. Al hacer evidente dicha relación y las maneras en que han influido entre sí, se desvela, esa red que las mantiene en flujo constante. Esta tesis hace uso de los fragmentos de información que encontramos por medio de archivos principalmente digitales (de bibliotecas especializadas o información albergada en plataformas muchas de ellas

gestionadas por los propios movimientos sociales), archivos de prensa y textos críticos. En esta dirección, prácticas artísticas basadas en el montaje o la remezcla audiovisual también han servido como modelos de pensamiento dado que han permitido un acercamiento asociativo y relacional a estas “constelaciones” de fragmentos informativos. Un acercamiento relacional que posibilita ampliar las interpretaciones y construir o elaborar el sentido.

Estudios de performance, en la dirección planteada por Diana Taylor, no como un tema, sino como un enfoque metodológico desde el cual se pueden analizar prácticas artísticas (relacionadas con el cuerpo como el llamado arte de acción o los happenings propuestos por Kaprow), protestas política, accionismos activistas, y modelos de enunciación como estrategias subjetivación individual y colectiva.

El análisis de las imágenes: Las imágenes son abordadas simultáneamente como documentos, como portadoras de discursos, y como “obra” resultado de prácticas artísticas. Se enfatiza el análisis contextual de las imágenes y sus repercusiones sociales; así mismo, su producción, remezcla y montaje como acontecimientos no sólo artísticos sino políticos.

Redes: Esta tesis hace un planteamiento reticular de los conceptos centrales con los que se analizarán los diferentes movimientos sociales. De hecho, el proceso de construcción conceptual ha sido determinado por las propias formas de acción de estos colectivos; no son presupuestos teóricos a los que se ajustan experiencias.

La elaboración de este trabajo de investigación se considera como una forma de pasar a la acción, aspira a ser parte de las estrategias de enunciación que con palabras y otras acciones colaboren en la creación colectiva de otros sentidos de la realidad y ser un nodo entre muchos otros esfuerzos de construcción de otros modos de existir.

CAPÍTULO I. La dimensión estética de la existencia: La vida como obra de arte

Partir de la disolución de la frontera entre arte y vida es fundamental para este trabajo, debido a que, la vida como construcción creativa de subjetividad individual y colectiva funge como eje. Desde esta perspectiva, se analizarán algunos movimientos sociales en donde se han desplegado estrategias artísticas para comunicar demandas, pero también para poner en juego las relaciones que se tejen entre las partes intervinientes, y desde ahí hacia las instituciones, ya sean culturales, financieras o del Estado. La porosidad entre prácticas artísticas, movimientos sociales y *artivismo*¹ es un viaje sin fronteras, desde donde articular nuevas y no tan nuevas narrativas del arte y lo social en la contemporaneidad.

En este capítulo se puntualizan conceptos que se desarrollan en el resto de la investigación, las asociaciones entre ellos y su vinculación con acontecimientos de “desobediencia civil” tejerá una red de asociaciones creativas de revuelta. Sin pretender hacer una taxonomía de prácticas, se reflexiona sobre algunos conceptos que atraviesan los diferentes textos que se presentan en los capítulos posteriores, se apela a la idea de Michel Foucault para entender la teoría como una *caja de herramientas*², esto quiere decir que no se trata de construir un sistema sino un instrumento que ayude a pensar las prácticas artísticas y a desvelar y observar los modos en que se producen. (Cruz, 2006).

1.1 Estética de la existencia

El título de esta tesis “La dimensión estética de la existencia: la vida como obra de arte” plantea principalmente a qué se refiere la *estética de la existencia*. Aunque existen múltiples referencias, interesa, a este trabajo, las reflexiones de

¹ Artivismo es una palabra que combina "arte" y "activismo". El artivismo se ha desarrollado en los años recientes al mismo tiempo que las protestas en contra de la globalización.

² Foucault ha llegado a identificar metafóricamente su propia obra con una caja de herramientas en tanto colabora en la construcción de la identidad subjetiva desactivando sistemas de poder instituidos.

Michel Foucault referidas al proceso de construcción de uno mismo, la conformación de la subjetividad a través de distintas maneras, la lectura, el arte, el pensamiento crítico, etc. Este es un concepto social, ético y de resistencia política, desde el cual se justifican la búsqueda y el encuentro de fisuras en los órganos de poder (hegemónico) para fragmentarlo y construir nuevos modelos de vida.

De esta manera, lo estético refiere otros elementos que van más allá del análisis de las formas o de las categorías sobre lo bello o lo sublime. Las prácticas artísticas que aquí ocupan tienen que ver más con la imaginación política, con la creación de otros mundos posibles y con dar lugar a otras formas de expresión y existencia. El arte es una práctica sistémica que desborda la elaboración de objetos-obra, se extiende a aquellas elecciones que tienen que ver con la vida, es decir, necesita implementar sus usos desde parámetros de aserción o negación de un espectro de acontecimientos que son reflejo directo de una experiencia vital. Para ello, necesita incrementar su definición a través de fuerzas movilizadoras que se inserten en lo “real” empírico y en lo “real” simbólico. Teniendo en cuenta que toda disciplina que interpela signos o símbolos es política. Los objetos, por tanto, tienen importancia en tanto “son producidos, en sentido propio, por comportamientos” (Bourriaud, 1999, pág. 95).

Hablar desde la *estética de la existencia* supone entender las prácticas artísticas desde una perspectiva mucho más amplia, en palabras de Foucault:

“Lo que me sorprende es el hecho de que en nuestra sociedad el arte se haya convertido en algo que no concierne más que a la materia, no a los individuos ni a la vida, que el arte sea una especialidad hecha sólo para los expertos, por los artistas. ¿Por qué no podría cada uno hacer de su vida una obra de arte? ¿Por qué esta lámpara o esta casa puede ser un objeto de arte pero mi vida no?” (Díaz, 2008).

Foucault define las *tecnologías del yo* como aquello que permite a los individuos realizar un cierto número de acciones que operan desde el cuerpo, pensamientos, maneras de decir, maneras de ser, conductas, con el único fin de alcanzar cierto grado de felicidad. La *estética de la existencia* como *tecnología del yo* despliega diferentes tácticas que devienen en maneras de construirse uno mismo; esa construcción se efectúa desde la ética artística y no desde la ética

moral, pues al edificarse el individuo como una obra de arte muchas veces habrá de oponerse a la normalización de conductas y las reglas que debiera, por el contrario, obedecer, (Foucault, Tecnologías del yo y otros textos afines, 1990).



Imagen 1. Una manifestante que protesta por la muerte a tiros de Alton Sterling es detenido por la policía cerca de la sede de la policía de Baton Rouge el 9 de julio.³

Más que la figura del dandy como un esteta exteriorizado, que rompe la normalidad con extravagancia, y de esa forma gestiona su vida como obra de arte; interesa el artista que tiene la capacidad de crear formas de existencia, que *“crea un nuevo orden, subvierte y destruye, opera lo explosivo, y no presta atención a los seguidores ni a los que esperan los acontecimientos”* (Onfray, 2000, pág. 73).

En palabras de Bauman:

“la proposición “la vida es una obra de arte” no es un postulado ni una amonestación (del tipo “intente hacer de su vida algo bello, armonioso, sensato, lleno de sentido, tal como los pintores hacen sus cuadros o los músicos sus composiciones”), sino una declaración de un hecho. La vida no puede no ser una obra de arte si es una vida humana, la vida de un ser dotado de voluntad y libertad de elección” (Bauman, 2009, pág. 68).

³Véase <http://www.businessinsider.co.id/best-reuters-photos-of-2016-2016-12/28/#ghmWx3fQcZ53k6xp.99>

La estética de la existencia tiene sus propias maneras de producción simbólica, genera una gramática nueva, esta producción de modos de vida es contraria a la normalización, se posiciona en contra de la imposición de maneras de ser. Cada una de estas acciones-situaciones fragmentan la hegemonía del poder, son intersticios, crean un nuevo lugar y producen nuevos sentidos. Por tanto, es imprescindible que el arte funcione como una *caja de herramientas* para transformar la realidad obligando al artista a sobrepasar la esfera del arte institucionalizado.

Walter Benjamin reflexionaba sobre las formas de producción de las obras de arte, cómo el autor produce otras relaciones y maneras de participar en la sociedad que son importantes porque su reorganización conduce a otras experiencias emancipadas (Benjamin, *El autor como productor*, 1934). Para generar otras posibilidades de existencia es imprescindible deconstruir las experiencias dominantes arraigadas en la propia vida cotidiana, liberar fragmentos y organizarlos de otra manera. Encontrar las grietas supone propiciar el desmontaje y recombinar los fragmentos de lo que ya existe, proponer otras relaciones y otro orden del discurso, a esto es a lo que Benjamin llama imágenes dialécticas y constelaciones. Lo contrario de las imágenes críticas son las imágenes totalizadoras que no admiten el diálogo, son fetichismo del aura, lo inamovible (Rendueles, 2015).

Nicolás Borrieaud en su texto, *Estética relacional* (1998) piensa en la actividad artística como una manera de establecer relaciones entre diferentes formas de la realidad que quizás estén distanciadas. En la era de las comunicaciones, con un flujo mayor y más veloz de información que en ningún otro momento de la historia, existe la idea conflictiva que supone que las interacciones que ahí se dan, son sólo formas de consumo más sofisticadas; por eso es relevante la creación de situaciones que re-signifiquen las relaciones y sean capaces de crear otro tipo de afectos. “*Simbolizada o remplazada por mercancías, señalizada por logotipos, la relación humana se ve obligada a tomar formas extremas o clandestinas si pretende escapar al imperio de lo previsible: el lazo social se convirtió en un arte- facto estandarizado*”. (Borrieaud, 1998, pág. 7) Es ahí donde se sitúa la problemática más candente del arte de hoy: ¿es aún

posible generar relaciones con el mundo, en un campo práctico-la historia del arte- tradicionalmente abocada a su "representación"? (Borrieaud, 1998, pág. 8).

Las prácticas artísticas de los años noventa fueron ganando terreno con el uso de las nuevas tecnologías experimentando junto con el público otras maneras de interacción con los objetos y situaciones de la cultura. Los artistas se interesaron cada vez más por las relaciones que establecían con los espectadores, convirtiéndose a menudo en participantes que activaban la obra, de una manera más implicada que la del observador. También se extendieron el tipo de relaciones y se diversificaron los lugares en los que éstas suceden; en gran medida, las prácticas artísticas contemporáneas son intervenciones sociales:

“La función subversiva y crítica del arte contemporáneo debe pasar por la invención de líneas de fuga individuales o colectivas, construcciones provisionarias y nómadas a través de las cuales el artista propone un modelo y difunde situaciones perturbadoras” (Borrieaud, 1998, pág. 35).

Es cierto que la estética relacional propuesta por Borrieaud, puede ser conflictiva en cuanto a que su análisis se refiere solamente a aquellos espacios dentro del mundo del arte institucionalizado, obviando las prácticas que establecen relaciones en donde los límites entre arte y vida se disuelven. Aun así, también es un punto de partida para llevar más allá la mirada y observar lo relacional e interpretar las situaciones que perturban o alteran la normalidad de lo social en otras prácticas artísticas. Es esclarecedor en cuanto a que se pone en el centro las relaciones (diferentes tipos de ellas: conexiones y citas, lo amistoso y los encuentros, colaboraciones y los contratos, entre otros) y da pie para pensar en otras que pueden sucederse fuera de los márgenes de la institución-arte dando cabida a:

“[...] la posibilidad de un arte relacional (un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado) da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno” (Borrieaud, 1998, pág. 13).

El *arte relacional*, en términos de Borrieaud, o *arte participativo*, como lo define Claire Bishop en *Infiernos artificiales: arte participativo y políticas del espectador*, (Bishop, 2012), moviliza otras formas de organizar lo social, pero no desde una perspectiva revolucionaria retórica o grandilocuente, sino desde aquello que sucede en el ámbito de lo cotidiano. Estas prácticas artísticas, denominadas como “dialógicas” o “relacionales” por el historiador norteamericano Grant Kester, producen otras maneras de pensar y habitar lo común, tienen un carácter performativo en cuanto a que son situaciones que se generan rompiendo la “normalidad”, tienen una duración y dan pie al intercambio de experiencias vitales:

“[...] la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista, un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito” (Borrieaud, 1998, pág. 23).

1.2 Las vanguardias como antecedente

-El arte es aquello que hace a la vida más interesante que el arte.

Robert Filliou

Las vanguardias, como ejercicio de negación de lo anterior establecido y como principio evolutivo de proposición de un modelo por establecer, fijan o implantan paradigmas en torno al arte desde propuestas asentadas en tesis radicales y rupturistas que cuestionen lo normativo establecido. Es decir, los artistas de la vanguardia operan, en todo lugar, como agentes de la negación, en referencia al aforismo “La negación es creación” inspirado en la dialéctica hegeliana y extendido por pensadores como Bakunin o Nietzsche como “nihilismo activo”. Algunas de estas tesis, como el proyecto constructivista y productivista en el contexto de la Unión Soviética, se formularon desde un credo utópico de ideología marxista que buscaba modificar el orden social y el papel del arte en ese engranaje.

Desde el contexto occidental posmodernista, las vanguardias del siglo XX han sido claves porque sacan el arte de los museos, y se han ocupado de extinguir o diluir lindes entre arte y vida. *Fluxus*, *body art*, *dadá*, el arte desmaterializado, el arte conceptual, el *happening*⁴, plantean una noción diferente de espectador y relacionan sus prácticas con el contexto social; en este sentido, el arte es un agente transformador de la realidad. De este modo, se podría decir que arte y política tienen en común que ambos son territorios donde se dirime una lucha por el reconocimiento. Toda vanguardia parte de la destrucción y la precariedad hasta conseguir los medios de representación adecuados para su reconocimiento. Toda vanguardia que, en suma, es una avanzadilla, implica un deseo violento de destrucción de lo aparente (la afectación) de aquello que totaliza la presencia inmediata. La violencia es lo contrario al poder que establece la medida. La vanguardia actúa sin medida; es violenta en tanto que destruye desde fuera. Actúa des-interiorizando, eliminando lo visible, porque su control no es sólo proclamador es, fundamentalmente, alumbrador.

En el siglo XX se han insertado una serie de interrogantes sobre la finalidad del arte. Más allá de la constante búsqueda de innovación de las formas estéticas, de las representaciones y enmarcamientos de la realidad, se revela una relación distinta entre arte y sociedad que aspira a incidir en los acontecimientos políticos, sociales y económicos, incluso en el devenir de la guerra. El vínculo entre arte y vida se ve más que nunca fortalecido, la salida del arte de los espacios institucionalizados (galerías, bienales, museos) marcaron un parte aguas en las prácticas artísticas. “La línea entre el arte y la vida debe mantenerse tan fluida, y quizá tan indistinta como sea posible” (Allan Kaprow, 2016).

De hecho, Kaprow convencido de que el sentido de la experiencia de la vida estaba por encima del sentido de la experiencia artística, insistió en entender e interpretar la experiencia vital y cotidiana (lugares, acontecimientos, hechos, o cualquier tarea o flujo de circunstancias relacionadas con la cotidianidad) como acontecimientos estéticos (Kaprow & Kelley, 2016). Ese

⁴ El *happening* es la manifestación artística que se caracteriza por la participación espontánea del público en acciones.

traslado del lugar del arte a la vida real, que tantos otros artistas, igualmente claves y referentes han propiciado, como Joseph Beuys, ha sido progresivo hasta los años más recientes en los que el arte ha desembocado en un despliegue de prácticas documentales y acciones parapolíticas.



Imagen 2. John Lennon and Yoko Ono en el primer día de Bed-In for Peace en el Amsterdam Hilton Hotel.⁵

Tras la primera guerra mundial, los artistas habían perdido confianza en los valores de la razón y el progreso, la guerra trastornó el mundo que conocían. Ante los acontecimientos, surgieron respuestas radicales, *“la revuelta dadaísta fue una expresión de aversión, inquietud y desesperación, fue una expresión ante un mundo en que “todo va bien, pero la gente ya no ... y procedió a celebrar el triunfo de lo absurdo, en un ataque frontal contra la civilización que había producido la guerra, incluyendo el lenguaje y la imaginería visual de sus “valores eternos”, como la Mona Lisa, a quien Duchamp embelleció con un bigote”* (Cutanda, 2016).

En respuesta a la guerra mundial de 1914, los dadaístas generan un discurso de lo absurdo contra la razón, su nihilismo cabe en un contexto en

⁵ Véase: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bed-In_for_Peace,_Amsterdam_1969_-_John_Lennon_%26_Yoko_Ono_07.jpg

donde la guerra, la muerte y la destrucción están a la orden del día. En las vanguardias del siglo pasado los dadaístas en 1921 realizan manifestaciones, ceremonias, plebiscitos, articulan acciones de diferentes artistas vinculados entre sí, los cuales se oponían a la guerra y al nacionalismo (Bishop, 2012). Pero la oposición a la guerra no sugiere que estas formas sean necesariamente pacíficas. André Breton publicó su primer manifiesto surrealista en 1924 proclamando que el acto terrorista de disparar contra una multitud pacífica era el acto sustancial surrealista, el más preciso y decisivo. Las vanguardias generaron prácticas artísticas que se entendieron como proyectos políticos, muchos de ellos vinculados al marxismo y el anarquismo pusieron en el centro del debate la ruptura con la modernidad y la sociedad industrial, así como la relación del individuo (en este caso el artista) con el trabajo, la lucha de clases, la guerra, etc., las vanguardias produjeron obras que respondían a su contexto y al mismo tiempo ponían en crisis la idea burguesa del “arte por el arte”.

Uno de los artistas que más trabajará entre la frontera de arte y vida es Joseph Beuys, con el concepto de *escultura social* describía el proceso de moldear creativamente la sociedad, proclamaba que todo ser humano es un artista por lo que las tareas del artista no se diferencian de las de quienes no lo son. La consecuencia más importante de esta idea es el desplazamiento del centro de interés hacia las acciones sociales como obra, el proyecto de *escultura social* “proponía la superación de la condición autónoma del arte a partir de la disolución de la diferencia entre arte y trabajo, y el segundo ambicionaba la transformación del arte en lugar de agencia política ciudadana” (Gutierrez, 2013, pág. 100). Un ejemplo de esto es el concepto de arte ampliado que se pone en juego en la instalación *Bomba de miel en el lugar de trabajo* (1977) para la Documenta de Kassel número 6; explica Beuys que la instalación es el objeto visible de lo que sucede en el lugar de trabajo, revelaba lo que sucedía detrás, que era la puesta en marcha de la Universidad Internacional Libre que tuvo una duración de 100 días y donde se hacía reflexión sobre el trabajo, el empleo y el concepto de arte ampliado hacia el ámbito de la economía:

“[...] también se expande a todo medio de cultura como la escuela, la universidad, la prensa, radio y televisión que no pueden ser considerados fuera de la economía un vez que ahí son producidos los bienes más importantes y

decisivos, bienes de conocimiento, la capacidad, bienes intelectuales que por otro lado son condición para la producción y la utilización de materiales naturales en el contexto de la economía. Esto significa que en estos lugares de trabajo de estos grupos colectivos se ha producido capital. Entonces la creatividad es un nuevo concepto de capital de manera real y concreta” (Krüger, 2016).

Joseph Beuys aborda el concepto ampliado del arte que abarca a todo hombre y toda actividad creativa, Allan Kaprow, por su parte, abordó la vida como una percepción artística, más adelante Rosalind Krauss (1979) hablaría de los campos expandidos y Nicolás Bourriaud sobre estética relacional (1998) que son acercamientos del mundo del arte hacia un quehacer artístico vinculado a otros ámbitos de la realidad ya sea la economía, el paisaje y la arquitectura o la esfera social. Rosalind Krauss, articula más claramente las limitaciones de las disciplinas artísticas cuando escribe lo siguiente en su ensayo *La escultura en el campo expandido*:

“Sin embargo me permito decir que sabemos muy bien qué es escultura. Y una de las cosas que sabemos es que se trata de una categoría históricamente limitada y no universal. Como ocurre en cualquier otra convención, la escultura tiene su propia lógica interna, su propia serie de reglas, las cuales si bien pueden aplicarse a una diversidad de situaciones, no están en sí abiertas a demasiados cambios” (Krauss, 2002).

Imagen 3. Joseph Beuys:⁶ Bomba de miel en el lugar de trabajo (1977) para la Documenta de Kassel número 6.



⁶ Joseph Beuys: Honigpumpe am Arbeitsplatz auf der documenta 6 im Museum Fridericianum 1977 Farbfotografie; Foto: Georg Freitag © documenta Archiv; © Estate of Joseph Beuys / VG Bild-Kunst, Bonn 2014. En: <http://www.kunstportal-bw.de/zkmbbv5.html>



5. Joseph Beuys, *Honigpumpe am Arbeitsplatz* (Bomba de miel en el lugar de trabajo), Kassel, *Documenta*, núm. 6 (1977). D. R. © Joseph Beuys/BILDKUNST/SOMAAP/México/2013.

Imagen 4. Foto, Documenta número 6, "Bomba de miel" en el lugar de trabajo.⁷

Las palabras de Rosalind Krauss fueron un precedente para muchos artistas, curadores e incluso museos que exploraron el concepto de “campos expandidos” en el arte y que le dieron un enfoque trans-disciplinario a las prácticas artísticas. Un ejemplo es la propuesta de Luis Camnitzer *El Museo es una Escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones*, al convertir un espacio expositivo en un lugar de discusión de problemáticas sociales.

En palabras de Camnitzer, esta investigación tiene como objetivo lo siguiente,

“[...] trata de forzar al museo que acepta a hacerlo a que establezca un contrato de servicios con el público sobre cómo se va a comportar de allí en adelante. Implica que se dedicará a hacer muestras dentro de un espíritu educativo y no funcionar meramente como un depósito de obras coleccionadas en honor de los dueños y los consejos de directores. Se trata justamente de minimizar la huella del ego y acentuar la función pedagógica... Es obligar a las instituciones a que dejen de funcionar como mausoleos erigidos en honor de algún individuo o individuos, o de una clase social, y entrar en un contrato social que redistribuya el poder” (MALBA, 2014).

⁷ Véase <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36929618004>

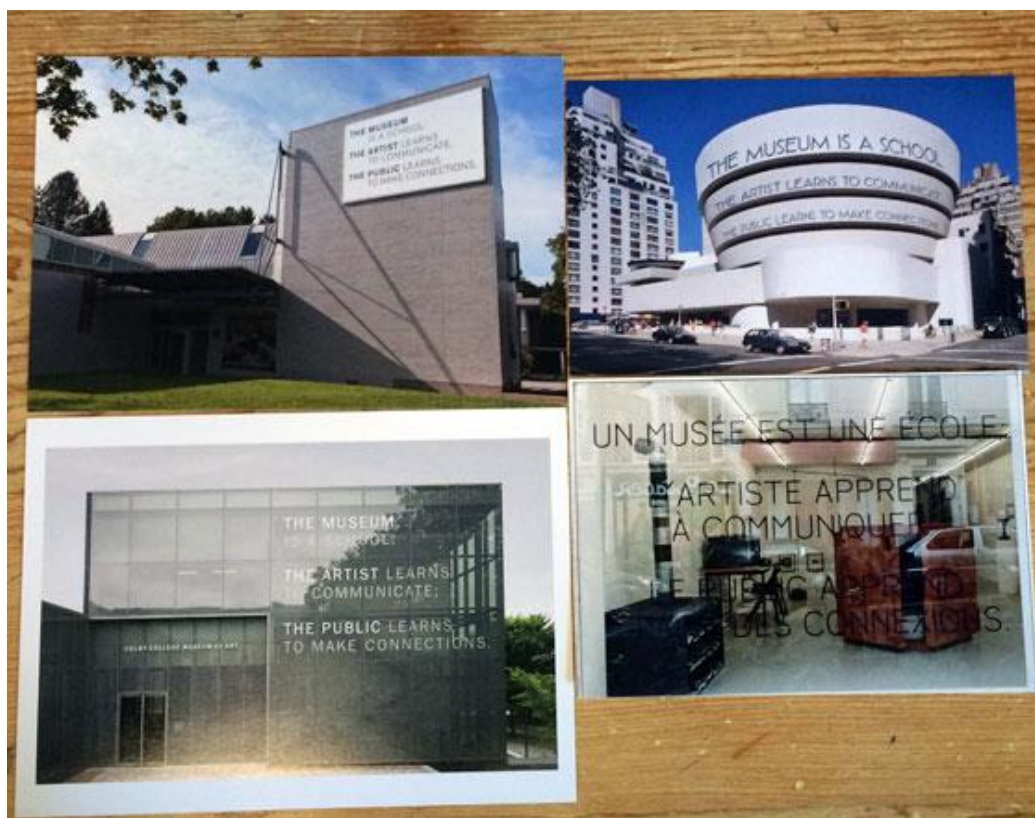


Imagen 5. Postal del MALBA, El museo es una escuela de Luis Camnitzer.⁸

Para John Jordan, uno de los activistas más representativos del movimiento *Reclaim The Streets* en Londres, los antecesores de los *artistas* actuales se encuentran en las vanguardias, quienes deslocalizaron y transformaron la participación del público que ya no era más un espectador sino que participaba de la obra involucrándose en su acontecer.

Claire Bishop (2012) considera que la crítica al objeto artístico y el deseo de acortar la distancia entre el arte y público y entre arte y vida, son el equivalente en el mundo artístico de la urgencia de una mayor participación y democratización de las instituciones existentes. Un precedente de esto es la Internacional Situacionista (IS) del verano francés de 1968, en este marco histórico la generación de “situaciones” llevó a replantearse nociones existenciales y han dejado un legado de acciones que sigue siendo vigente para el arte contemporáneo (la psicogeografía, las derivas, el graffiti político, los

⁸ Véase <http://www.malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/>

fanzines,) y que fueron teorizadas en el emblemático libro *La sociedad del espectáculo* de Guy Deboard y en el *Tratado del saber vivir para uso de las jóvenes generaciones* de Raoul Vaneigem, el primero es un libro para comprender la sociedad moderna y el segundo un antecedente clave de los manuales de resistencia y manifiestos que circulan hasta nuestros días.

El texto de Raoul Vaneigem titulado *La revolución de la vida cotidiana* o *La revolución de todos los días* es un libro de 1967, un análisis de las afecciones que produce en la vida cotidiana el sistema capitalista y de la reducción del mundo a mercancía. Ante lo cual propone, como forma de emancipación, cambios en la vida cotidiana que van desde el sabotaje en los lugares de trabajo, el replanteamiento de las relaciones sociales, el cambio de perspectiva y de deseos. Este escrito no aspira a crear una ideología de masas, más bien alejándose de esas pretensiones plantea acciones de resistencia cotidianas, lo que Hakim Bey retomaría en 1990 y rebautizaría como “Tácticas de desaparición” en su ensayo T.A.Z.



Imagen 6 Memes de Alejandro Uribe.⁹

⁹ Se utilizan fragmentos de la obra de Vaneigem, álbum del apartado *Creatividad, espontaneidad y poesía*, estas imágenes han sido creadas para su circulación en redes sociales. Véase https://www.facebook.com/alejandro.uribe.96930/media_set?set=a.1247346688661162.1073741874.10001575281949&type=3&pnref=story

1.3 El arte es una excusa

Cada práctica aquí expuesta se relaciona con algunos presupuestos teóricos de índole política y la relación entre ellos no puede ser rígida ni definitiva, ni pretende ser reproducida tajantemente. Se busca dar cuenta de un entramado entre activismo, imagen, uso político, y performatividad en un sentido amplio, que marque una forma de pensar las prácticas artísticas como una excusa para dar lugar a agenciamientos sociales.

El arte desde esta perspectiva no se distingue entre objetos-obra y producción de situaciones políticas, en el contexto latinoamericano es visible dada,

“[...] la intensidad política que tiene la vida cotidiana en Latinoamérica, no sorprende que muchos aspectos del arte reflejen esta tensión, y que a veces sobrepasen los intereses concretos que uno espera de las definiciones tradicionales del arte. Pero más interesante es que en algunas instancias el trabajo va más allá del mero reflejo y se sale completamente del campo. La necesidad de agitar supera la urgencia de hacer” (Camintzer, 2009, pág. 33).



Imagen 7. Fotografía grupo pentágono¹⁰ sobre los desaparecidos durante la “Guerra sucia” en México.

¹⁰ La producción del Grupo Proceso Pentágono, que se caracterizó por tener una actitud crítica y contestataria ante las políticas del Estado durante los años setenta y principios de los ochenta en México. La investigación y experimentación definieron el trabajo del colectivo que, como parte del movimiento de Los Grupos en México, compartió el no-objetualismo y el arte acción. El trabajo de *Proceso Pentágono* presentó una crítica al sistema cultural y artístico del país, elaborando una estrategia de resistencia mediante piezas que abordaron temas relacionadas al ámbito sociopolítico, poniendo énfasis en la

El arte, aún desde su lógica de autonomía y la preservación de su individualidad ontológica, es una fuerza crítica de poder a causa de la colectividad y potencialidad de sus significados. Dicho de otro modo, el arte es una fuerza de producción contra el *biopoder*¹¹, o la biopolítica, que nos gestiona y ordena desde programas que aspiran a gobernar un mundo global en nombre del progreso. La dimensión política de las obras de los artistas, en muchas ocasiones, radica en sus contingencias o en ciertas particularidades que tienen que ver con el contexto sociocultural o político en el que se inscriben. De esta manera, artistas como Santiago Sierra presentan la función política de su obra como aquellos momentos dominantes dentro de la propia lógica de la producción. Es decir, Sierra ofrece con sus obras ejemplos de la política como contenido estructural de una operación artística. De manera que, en sus acciones, lo radical no es el mensaje sino el modo de producirlas, dado que cuestiona el sistema (cultural, social y político) en el que se inscribe la propia obra. Este modo de revelar o denunciar es, en cierto modo, explorada por el artista de origen chino Ai Weiwei, quien como artista y activista indaga los límites entre arte y poder desde la persecución y la disidencia políticas a través de sus accionismos, mensajes e instalaciones artísticas. En cierta forma, estos artistas operan desde el traslado epistemológico o la reversión dialéctica de la acción, o del propio sujeto que la ejecuta, en obra. Dicho traslado hace que toda subjetividad se vuelva opaca; razón que nos obliga a leer a dichos artistas como íconos o marcas registradas.

En cualquier caso, estos procesos o acciones son “formas” o mediaciones artísticas que intervienen en el ámbito de lo social-político. Como mediaciones artísticas alteran o intervienen generando potenciales significados dentro de determinadas colectividades o contextos. Podríamos señalar que toda práctica artística canaliza su dimensión política a través de mecanismos de identificación.

represión en América Latina y México. Véase <http://muac.unam.mx/expo-detalle-105-grupo-proceso-pentagono>

¹¹ Biopoder entendido como “el conjunto de mecanismos por medio de los cuales aquello que, en la especie humana, constituye sus rasgos biológicos fundamentales, los cuales podrán ser parte de una política, una estrategia, una estrategia general del poder” (Foucault, 2007, pág. 15).

En este sentido, el arte no debería ser juzgado por su efectividad sino por su capacidad de acción, de intervención al testimoniar un acontecimiento que, para la gran mayoría, sólo es posible experimentar a través del propio sistema arte. Es el caso, por ejemplo, de Teresa Margolles, artista de origen mexicano, y su acción, de seis meses de duración, en la que con la sangre de las víctimas mexicanas de la narco-guerra fregó el palacio al que fue invitada a exponer durante la 53ª Bienal de Venecia, en el año 2009. O la reclusión voluntaria, en el año 2008, a la que se somete el artista Isidro López Aparicio durante 24 horas, en el cráter de una bomba en el desierto del Sahara como alegoría del aislamiento que el pueblo saharauí sufre desde 1965. Dichas acciones son valoradas por su función política, dado que dejan de ser registros o representaciones para pasar a actuar como conciencia colectiva. Desarrollan, por tanto, una función reconciliadora con el público capaz de envolver moralmente al espectador.

En este proyecto, se suscribe la dimensión política de las actuales prácticas artísticas, poniendo especial énfasis en analizar esta forma “vital” y radical de pensar y producir arte, de agitar y de provocar situaciones que se realicen fuera del marco de la institución-arte, en la vida cotidiana y sean un instrumento para la producción de formas de vida, tal como se explicaba al inicio de este apartado. La *estética de la existencia*, la vida como obra de arte supera los límites de lo ficcional y analiza subjetividades políticas sin importar si son aceptadas por los cánones del sistema-arte. *“El activismo artístico, en definitiva, suele tematizar “la política”. Pero lo verdaderamente relevante es cómo contribuye a “producir” política”* (Marcelo Expósito, 2012, pág. 46).

Para Boris Groys, desde las primeras vanguardias artísticas el marco ficcional de representación en el que se constreñía la obra de arte va a ser revelado. De hecho, considera que en la actualidad, por ejemplo en Internet, *“el arte y la literatura no adquieren un marco fijo e institucional como ocurría en el mundo cuando aún estaba dominado por lo analógico: aquí la fábrica, allí el teatro, aquí la bolsa de valores, más allá el museo. El arte y la literatura operan en el mismo espacio que la estrategia militar, el negocio turístico, los flujos del capital y todo lo demás. El marco se revela y la ficción se desenmascara, “ese*

ocultamiento del marco que ha definido nuestra experiencia de la contemplación estética durante siglos encuentra aquí su fin” (Groys, El arte en internet, 2016).

Con lo cual, tiene mucho sentido plantearse la reflexión desde el arte que sucede en el mismo plano que el resto de las actividades sociales y que produce formas de vida, porque no encuentra diferencia, justamente entre el arte y la vida, dado que la revuelta es ahora de los administradores y su contenido está inscrito en servidores que multiplican la acción como hipervínculos. La acción local se mundializa, se expande en el reingreso de lo universal-político.

1.4 Artivismo

En los años noventa surge una fuerte sinergia de protestas sociales globales, van a manifestarse ocupando los espacios públicos y cobrarán conciencia de su potencial simbólico y su capacidad para comunicar. En 1997 sería publicado el *Manual de guerrilla de la comunicación, cómo me ayudé a mí mismo*, firmado con nombres colectivos (grupo autónomo a.f.r.i.k.a, Sonja Brünzels y Luther Blissett), un texto que presenta estrategias activistas y que, también, las justifica desde el ámbito artístico, en el sentido de la apropiación de estrategias provenientes del arte pero que tienen efectividad en el del activismo, *“lo que se intenta con este libro es paradójico. Aquí se presentará de manera muy seria la teoría gris de una práctica que no solamente pretende ser subversiva, sino también placentera y divertida. Este libro se propone a la lectora como una caja de herramientas que ofrece palabras, metáforas e imágenes que animan a reflexionar sobre posibilidades similares en la práctica propia”* (a.f.r.i.k.a., Blissett, & Brünzels, 2000, pág. 1). Este es uno de los textos claves para entender las prácticas activistas contemporáneas.

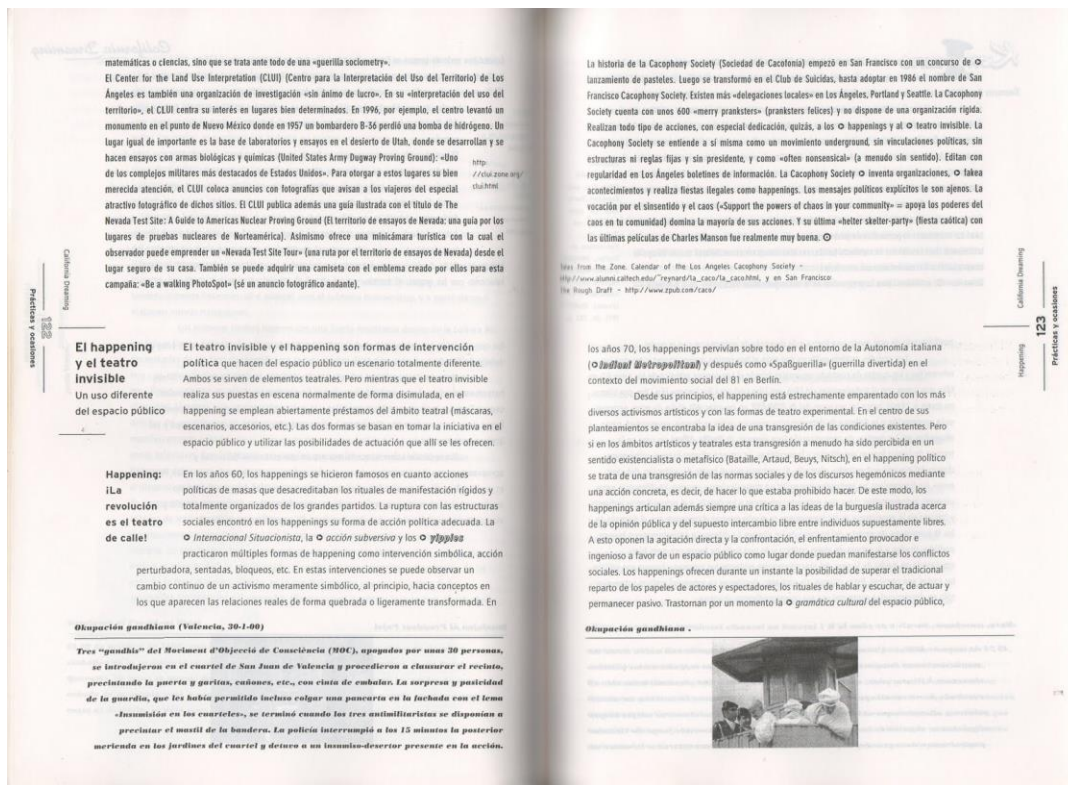


Imagen 8 del Manual de guerrilla de la comunicación.¹²

Para Tania Bruguera el *artivismo* es,

“como combinación de arte y activismo. Esta es una palabra que usamos para hablar de un arte que es socialmente responsable y de un activismo que es consciente del potencial comunicativo del arte. Queremos reclamar la calle como el foro público, como el lugar donde coexisten pacíficamente muchas visiones diferentes de lo que se quiere sea la sociedad. Vamos a transformar las ideas en acciones cívicas” (Bruguera, 2016).

Para el desarrollo de los capítulos posteriores resultará más pertinente aproximarnos a la idea de prácticas *artivistas* pues permiten tomar distancia de lo que sucede dentro de los márgenes de las instituciones culturales (museos, galerías, bienales, academia). Las prácticas *artivistas* tienen una relación directa en los ámbitos sociales en los que pretenden influir, un claro sentido de comunidad, y pueden colaborar con la conformación de agendas públicas desde

¹² Ver en: <http://manualdeguerrilladelacomunicacion.blogspot.com.es/2010/12/practicas-y-ocasion.html>

el trabajo de base, la protesta social y la negociación con instituciones del Estado, lo medios y el mercado. Estas prácticas expandidas hacia el activismo suceden dentro de movimientos sociales y no los representan sino que son parte de ellos. Este desplazamiento hacia afuera de los muros del arte institucional es clave porque el arte puede sucederse en cualquier lugar y ser un dispositivo detonado por artistas y no-artistas, produce relaciones y situaciones de imaginación política en la medida en que se van ejecutando sus acciones.

En este mismo sentido, Peter Weibel destaca que las prácticas artísticas más políticas fijan su atención en las quejas y el malestar social, desde ahí:

“Exigen la transformación de las condiciones existentes a través de acciones, manifestaciones y actuaciones en el espacio público. Ensayos de destacados pensadores, incluyendo Noam Chomsky, Antonio Negri, Peter Sloterdijk y Slavoj Žižek-consideran el nuevo papel del ciudadano en la nueva democracia performativa” (Weibel, 2014).

En este mismo tenor, el colectivo chicano de performance *La Pocha Nostra* considera también que los artistas son ciudadanos que está al tanto de las problemáticas y discusiones de su tiempo, cuyo lugar no sólo está en el mundo del arte sino en lo que hay fuera de él, en la vida cotidiana; el llamado "Mundo del Arte" crea espacios para reunirse, lugares de prueba necesarios donde se desarrollan modelos culturales alternativos, modelos que deberán ser probados en otros ámbitos como la comunidad, la política activista, la pedagogía radical, las nuevas tecnologías y el medios de comunicación. (La Pocha Nostra, 2012).



Imagen 9. Tweets de Donald J. Trump 8¹³

¹³ Se ha puesto esta imagen para hacer más evidente la actualidad de las obras de Tania Bruguera que se muestran a continuación, para ver el mensaje original véase: <https://twitter.com/realdonaldtrump/status/824615820391305216?lang=es>



Imagen 10. Tania Bruguera: Partido del Pueblo Migrante



Imagen 11. Tania Bruguera: Partido del Pueblo Migrante¹⁴

De acuerdo con Paloma Blanco (Blanco, 2001) las prácticas activistas también se han nutrido del arte crítico de los años 60's y los feminismos de los 70 que después en las décadas siguientes desembocan como una "esfera pública de oposición". El feminismo bajo el lema de "lo personal es político" sitúa en sus prácticas la reivindicación de derechos de la mujer de la mano de figuras como Kate Millett, Judy Chicago y Miriam Schapiro quienes establecieron el primer programa de arte feminista en California que fue de gran importancia en los estudios y prácticas ligadas al género por poner otras subjetividades en el plano de lo público y lo político desde la periferia, desde el punto de vista de las y los desplazados, los subalternos y la diferencia.

¹⁴ Imágenes 10 y 11 corresponden al proyecto de Tania Bruguera El *Partido del Pueblo Migrante* (PPM) es un partido de ideas que irrumpirá en el proceso electoral del 2012 en México, con una plataforma orientada a la presencia política de los ciudadanos expulsados de sus lugares de origen y de sus derechos. A partir del fenómeno de la migración, el partido tiene como eje político dirigir sus pasos hacia la desaparición de las fronteras, donde la dignidad no tiene nacionalidad. Ver más en: <http://www.taniabruquera.com/cms/586-1-Partido+del+Pueblo+Migrante+PPM.htm>



Imagen 12. Foto de Mónica Mayer, Tendedero.¹⁵

Algunas acciones artivistas han sido capaces de demostrar su efectividad cancelando cumbres, ocupando el espacio público creando redes de cooperación, solidaridad e intercambio, difundiendo información, generando documentos, construyendo relatos contrahegemónicos,

“El grado en que estas estrategias de colaboración entre artistas, participación pública y el empleo de las tecnologías provenientes de los medios de comunicación en la distribución de la información sirven y se incorporan de un modo satisfactorio a los fines activistas de la obra será el indicador fundamental a la hora de valorar su impacto” (Lippard, 2001, pág. 59).

Y sin embargo, estas prácticas son absorbidas constantemente por el sistema-arte, cosificadas y fetichizadas, llegando a los museos y a los medios en su versión más diluida; aun así, son parte del fortalecimiento de lo común y la

¹⁵ “La pieza consistió en pedirles a mujeres de distintas clases, edades y profesiones que respondieran a la pregunta *Como mujer, lo que más detesto de la ciudad es:* en unas pequeñas papeletas rosas. Después las coloqué en el museo en un tendedero del mismo color que medía tres metros de largo por dos de alto”. La pieza de Mónica Mayer se ha re-activado en diferentes museos y espacios no artísticos, acompañada de talleres sobre feminismos y amplios momentos de diálogo con grupos de mujeres. Es sin duda una de las acciones de arte feminista más replicada y conocida en México.

<http://pregunte.pintomiraya.com/index.php/la-obra/tendiendo-redes>

conformación narrativa y agendas públicas. La penetración de estas prácticas por un lado no se puede obviar, y por otro no se puede detener, son también una forma de insertar discursos diferentes o de normalizar la aparición de espacios para pensar la disidencia y el desacuerdo.

1.5 Performatividad y accionismos

En el ámbito artístico es obligatoria la referencia al arte de acción de la década de 1960 que surgía en reacción a los espacios institucionalizados del arte:

“El performance, antinstitucional, antielitista, anticonsumista, viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se entienda más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática” (Taylor, 2011, pág. 8).

La *performance* es una palabra nómada porque ha sido capaz de trazar diferentes trayectorias en las que se incluye también la performatividad en la vida cotidiana:

“El contexto en sí, quiérase o no, convierte toda acción performática en un acto con resonancias locales. De pronto, un acto espontáneo corporal que perturba la cotidianidad se puede ver como un performance de resistencia a la censura. En momentos de dictadura los militares pueden controlar los medios, las editoriales, los guiones, todo menos los cuerpos de ciudadanos que se expresan perfectamente con gestos mínimos. Éste es un ejemplo de cómo la performance, a pesar de las tradiciones y trayectorias compartidas, siempre brota *in situ* y cobra fuerza local. (Taylor, 2011, pág. 11)

Las actuales prácticas de activismo son una nueva forma de "democracia performativa" (Weibel, 2014) que a través de acciones y manifestaciones buscan la transformación de las condiciones existentes de vida y se exigen a través de la conformación de una agenda pública. En palabras de Rancière:

“Lo que resulta interesante al interior de los movimientos y de las prácticas de los pueblos es justamente una indeterminación entre la performance política y la performance artística. Lo que está allí es la idea de la política como un modo de moverse, un modo de disposición entre los cuerpos, el corte de una unidad temporal. En los movimientos políticos más recientes esto está tan presente como en las performances más recientes del arte” (Rancière J. , La extrema derecha está volviendo a ser exitosa en su evocación de símbolos identitarios muy primitivos, 2016).

La *performatividad* es una construcción social, actos reiterados que son estrategias de los grupos sociales para generar su propia memoria colectiva (aunque tengan una durabilidad determinada); estos transfieren información, lenguaje, repertorios de acción, afectos y valores. Estas consideraciones que permiten la reflexión de los *performances* como eventos artísticos y acontecimientos sociales, remite nuevamente a la idea de vida como obra de arte. Aquel arte que se preserva como una herramienta de representación sobre temas políticos, fracasa. La creatividad radical desde esta perspectiva está vinculada con la acción directa, plantea la necesidad de aplicar el arte y la creatividad a situaciones políticas específicas.

Es interesante que la palabra *accionismo* que se utiliza en el arte para referirse a ciertos eventos performativos vinculados formal o conceptualmente al Accionismo Vienés, provenga del alemán *aktionismus*, palabra que puede ser traducida (en un contexto no-artístico) como sinónimo de la “acción directa” anarquista. De hecho, David Graeber, considera que los movimientos sociales a partir de la década de 1990 están permeados por “accionismos” que suelen ser acciones simbólicas que le otorgan a la protesta social una postura ético-política:

“Graeber ha aseverado al respecto [de la acción directa] que mientras el marxismo tiende a ser una reflexión teórica o analítica sobre la estrategia revolucionaria, el anarquismo significa, antes bien una reflexión ética sobre la praxis revolucionaria. Entenderé por acción directa aquella que protagonizamos nosotros mismos, sin mediaciones ajenas –partidos, burocracias, gobiernos [museos, galerías, bienales, ferias de arte]- y encaminada a controlar autogestionadamente la vida propia, de tal manera que retengamos en todo momento y en plenitud la capacidad de decisión al respecto” (Taibo, 2015) .



Imagen 13. Foto de grafiti de las revueltas del verano francés en 1968, Bajo los adoquines la playa.¹⁶



Imagen 14. Fotograma de del documental Reclaim The Streets¹⁷, donde los activistas recrean una playa en medio de la carretera.

Es importante pensar que aquellos actos a los que el anarquismo llama “acción directa” y que el Estado en complicidad con los medios de comunicación llama, dependiendo de la coyuntura “vandalismo”, “terrorismo” o “ilegal”, son más bien actos simbólicos con una pretensión comunicativa para reivindicar los valores de la lucha anticapitalista o denunciar las violencias del Estado y los poderes financieros; o bien son formas de auto organización que en muchos de

¹⁶ Véase <https://libcom.org/library/ideology-practice-contestation-seen-through-recent-events-france-richard-gombin>

¹⁷ Véase https://www.youtube.com/watch?v=bULOC_T-Sgk

los casos funcionan por poco tiempo, por la imposibilidad de que estos proyectos se mantengan permanentemente separados, al menos por ahora, de la realidad del sistema mundo capitalista-patriarcal, y por lo mismo, de los mecanismos policiales del sistema que constantemente buscan destruir las narrativas que intenten hacer contrapeso al poder. Si bien toda subjetividad portadora de una idea individual puede estar inserta en una cosmovisión que percute como algo permanente, estable, pese a su disidencia. Algo capaz de resistir al flujo de información, y por encima de esto a la censura: que es la interrupción artificial del flujo de signos.

En 1999 durante las protestas en Seattle, en la contracumbre de Praga en 2000 y recientemente en Washington en 2017 durante la toma de posesión de gobierno de Donald Trump pudo verse televisada una táctica de la protesta social llamada *Black Bloc* o Bloque Negro¹⁸, en todos los casos este grupo de entre 300 y 400 jóvenes vestidos de negro y preparados para el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con las fuerzas anti-motines, tuvieron la función primordial de romper cercos policiales, proteger con sus propios cuerpos a otros manifestantes de los gases lacrimógenos y tanquetas de agua y destruir con lo que se tiene a la mano símbolos del mercado, los poderes financieros y del Estado, en un documento circulado en Seattle en 1999, como lo cita Pablo Iglesias, el *Black Bloc* da cuenta del poder simbólico de sus acciones:

"Cuando rompemos un escaparate aspiramos a destruir la sutil máscara de legitimidad que rodea la propiedad privada. Los escaparates rotos podrán ser sustituidos, pero el hecho de infringir la aceptación pasiva, esperemos que persista por mucho tiempo" (Iglesias Turrión, 2004).

¹⁸ Los Bloques Negros, o Black Bloc, son grupos de manifestantes, que se camuflan con vestimenta en negro para evitar ser identificados por la policía, resisten las confrontaciones con los cuerpos de seguridad y suelen causar daños en comercios de cadenas internacionales o mobiliario urbano, lo que simboliza formas de resistencia contra el capitalismo y las fuerzas del Estado.



Imagen 15. Foto A protester walks by a limo that was set on fire in downtown Washington following the inauguration of President Trump on Jan. 20. ¹⁹(Spencer Platt/Getty Images)

Is it ok to punch a Nazi? Leading ethicists weigh in

N NEWSWEEK
24 JAN 2017 AT 14:18 ET



Richard Spencer, seconds before being punched in the face. (Photo: Screen capture)

Imagen 16. Fotograma.²⁰

¹⁹Ver en: https://www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2017/02/02/black-bloc-protests-return-for-trump-era-leaving-flames-broken-windows-from-dc-to-berkeley/?utm_term=.0c160442bf1d

²⁰ Véase <http://imgur.com/gallery/ur5Jp>

1.6 Sobre las imágenes: producción y circulación

Es importante pensar en el papel que desempeña la imagen dentro de las prácticas artísticas contemporáneas dado que las tecnologías digitales han cambiado su modo de aparición (pasó de ser un soporte material a ser un conjunto de datos), también se han modificado sus formas de distribución y de producción. Sin embargo, como apuntó José Luis Brea, el acto de ver es construido culturalmente y lo que vemos está mediado por nuestra subscripción en un régimen de la imagen:

“[...] con la sospecha de que lo que el ojo percibe son, en última instancia, significados, conceptos, pensamiento. Algo más que meras formas: Pensamientos y significados que, como tales, resultan irrevocablemente de la inscripción de tales formas y tales imágenes en un orden del discurso, en una cierta episteme específica”. (Brea, Cambio de régimen escópico; del inconsciente óptico a la e-image, 2007, pág. 148) .

Como parte del sistema de creencias sobre la imagen que tienen los modernistas, las imágenes artísticas evidencian un punto ciego que revela aquello que está oculto, esta noción del inconsciente óptico que corre la cortina y deja ver algo que hasta entonces permanecía inaccesible. En el caso de la imagen digital, como apunta Boris Groys:

“Obviamente no es tanto la imagen digital misma sino el archivo de la imagen –la información digital- el que permanece idéntico a través del proceso de reproducción y distribución. Sin embargo el archivo de imagen no es una imagen, el archivo de imagen es invisible. La imagen digital es el efecto de la visualización del archivo invisible, de la información digital invisible. Solo el protagonista de la película *Mátrix* (1999) es capaz de ver un archivo de imagen –el código digital- como tal” (Groys, *Volverse público*, 2014).

Este tipo de imágenes se rigen por los procesos de distribución y no por los regímenes de propiedad y producción, que son suplidos por la circulación incontenible de las imágenes, su viralización. El arte tiene lugar compartido con el resto de las imágenes en este camino hacia la desmaterialización que tiene consecuencias culturales muy claras:

“[...] allí no hay nada fijo y como tal recuperable, Freud no concibe el inconsciente como una memoria almacén, una memoria de backup de nuestras vidas en la que lo registrado podría ser devuelto, como si lo extrajéramos de un archivo docu-monumental, en las mismas condiciones de origen. Al contrario, es una memoria fábrica, una memoria productiva que en realidad opera como máquina, interconectando y poniendo en potencia los fragmentos de las impresiones recibidas” (Brea, Cambio de régimen escópico; del inconsciente óptico a la e-image, 2007, pág. 157)

La imagen en sus nuevas formas de aparición y circulación producen nuevos enunciados y narraciones; su interacción se da en medio de un complejo juego de fuerzas de creación y distribución de sentido. La imagen es cada vez menos un dispositivo memoria rom, de archivo, de disco duro; sino más de memoria ram, de proceso:

“Una memoria que entonces ya no es de objeto sino de red, que ya no es de registro y consignación sino de conectividad, que ya no es de inscripción localizada (docu/monumental) sino relacional y distribuida, diseminada como potencia de relación y actuación. Lo que Susan Buck-Morss, llama su carácter dialéctico, el hecho de que la importancia de las imágenes reside siempre en su potencial de “ser compartidas”; al hecho de que ellas producen conocimiento únicamente en tanto se intercambian, se hacen “colectivas” (Brea, Cambio de régimen escópico; del inconsciente óptico a la e-image, 2007, pág. 159).

En este sentido, la imagen dialéctica tiene mayor relevancia en la esfera pública en tanto que produce comportamientos (de intercambio, interacción, reiteración, desvío, afecto, vinculación), las palabras hacen cosas y las imágenes también hacen cosas, su valor está en que generan sociabilidad. Este giro performativo de la imagen que se despliega en la red es clave para entender las prácticas sociales respecto a la producción de contenido y su circulación, es vigente tanto en movimientos sociales como en prácticas artísticas. Porque por un lado hay una apropiación cultural de estrategias artísticas para generar imágenes (por ejemplo la manipulación de la imagen, las formas de montaje, la lógica del fragmento) y por otro están sus formas de circulación y de distribución de sentido en forma de red que genera un tipo de colectividad.

1.7 Ser red

Así como las imágenes circulan de manera incontrolable en la red, existen prácticas artísticas que están pensadas desde la red que son maneras de articular información y realizar acciones activistas o políticas.

Para explicar las redes y entender las prácticas de muchos de los artistas hay que hacer referencia a uno de los textos más importantes de la década de los años noventa TAZ (Zona Autónoma Temporal) del post-anarquista Hakim Bey (Bey, La zona temporalmente autónoma, 1996), en donde se propone la creación de una zona provisionalmente liberada (de tierra o de imaginación), que esté fuera del control estatal, una utopía con fecha de caducidad. Para que esto tenga lugar, pone como ejemplo sociedades utópicas que funcionan sin jerarquía de poder vertical, funcionan sin policía, ni centros financieros, ejército o partidos políticos, son espacios-tiempos liberados, donde existe una negociación constante entre quienes participan de estos espacios-tiempos, es autonomía, acción directa y autogestión sólo por unos días, por unas horas.

Bey se refiere a la red como el flujo comunicativo de información; este puede ser jerárquico, privilegiado al que tenga acceso sólo una élite social. Sin embargo los flujos y las relaciones son diversas, en la red también hay relaciones horizontales y abiertas. Para diferenciar las interacciones, Bey escribe que:

“[...] dentro de la red ha empezado a emerger una forma sibilina de contra-red, que se denominará *trama* (como si la red fuese una red de pescar, y la trama fueran telarañas unidad a través de los intersticios y roturas de las red) [se usa] ...el término *trama* para referirnos a la estructura horizontal alternativa, de fointercambio abierto, la red des-jerarquizada, y reservaremos el término contra-red para indicar los usos clandestinos, ilegales y rebeldes de la red, incluyendo la propia piratería de datos y otras formas de sangrar a la red misma (Bey, La zona temporalmente autónoma, 1996, pág. 149).

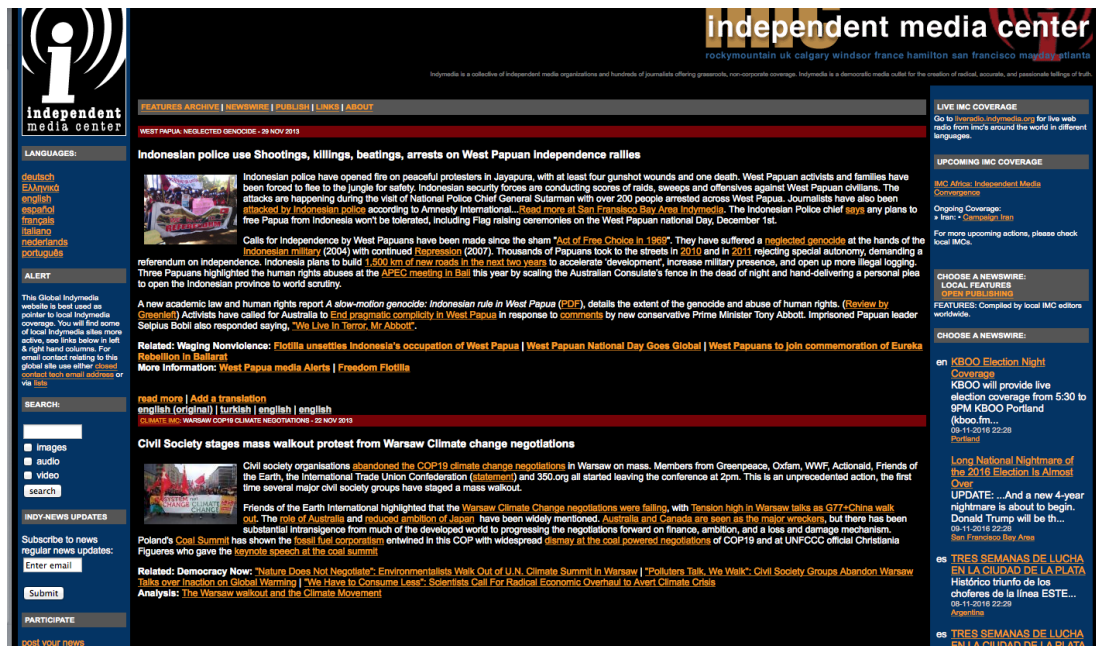


Imagen 17. Captura de pantalla del sitio web de Indymedia.²¹

Las TAZ, son espacios liberados de tierra, de tiempo, de imaginación cuya naturaleza es su temporalidad, “[...] ciertamente posee una «localización» en la trama, y esa localización es de índole diferente, no efectiva sino virtual, no inmediata sino instantánea. La trama no sólo provee un soporte logístico para la TAZ, ayuda a llevarla a efecto” (Bey, La zona temporalmente autónoma, 1996, pág. 150). Por tanto, estas zonas liberadas existen en la realidad material como en la virtual.

Las TAZ pueden ser pensadas como proyectos en sí mismos, pero también como redes que emergen y que buscan una configuración de la realidad distinta de la de los medios de masas y de las narraciones dominantes, dudan de cualquier determinismo tecnológico y son conscientes de su capacidad para infectar la red. Es decir, la red horizontal o *trama* que da lugar a una zona autónoma temporal, entiende que los medios transforman el mensaje, y que son capaces de distorsionar la realidad y cambiarla; a pesar de los condicionantes,

²¹ Indymedia es una red global participativa de periodistas independientes que utiliza un proceso abierto y democrático de compartición de información a nivel global, que abordan temas políticos y sociales. Esta red fue creada en 1999 durante las manifestaciones en Seattle. Véase <https://www.indymedia.org/es/>

los canales de comunicación que se abren no son absolutamente fijos, ni tienen una sola dirección, no hay un poder que lo domine todo, en esos intersticios teje sus nodos la *trama*.

En palabras de José Luis Brea,

“Todo conocimiento puesto en la red hace rizoma, se despliega y disemina imparablemente, se desborda en su conexión incontrolada con otros lugares, con otros saberes. La red es el mapa mismo de una diseminación de los saberes que, en su intratable obesidad contemporánea, hace inverosímil cualquier pretensión de abarcamiento, de centralización” (Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, 2002, pág. 157).

Una red no sólo son las relaciones que se establecen en *Internet* debido a la popularización del medio; sino que esta *trama*, red-telaraña que se teje en los intersticios de la red vertical, cambia de dispositivos, la clave no depende del nivel de la tecnología en cuestión, sino de la apertura y horizontalidad de su estructura; todo esto sin obviar que las tecnologías modifican las interacciones, la densidad en el número de relaciones y que por ello son tan relevantes y poderosas.

Esta utilización de la tecnología para unir elementos, remiten también a los agenciamientos (Deleuze G. , *Conversaciones 1972-1990*, 1999), que son relaciones que se dan entre sujetos, cosas y territorios que funcionan juntos, y ese comportamiento da lugar a escribir otros enunciados. Deleuze utiliza el ejemplo del hombre-caballo-estribo para hablar de las relaciones que entre esos elementos, y que a través de esta conjunción y capacidad de funcionar juntos, dan lugar a nuevas relaciones, formas de proceder y regímenes.

La introducción de una herramienta técnica supone otras formas de acontecimientos sociales, por lo que el uso de *Internet*, no es sólo un avance tecnológico sino un nuevo agenciamiento. En palabras de Deleuze,

“un agenciamiento nunca es tecnológico, sino que es precisamente lo contrario. Las herramientas presuponen siempre una máquina, y la máquina, antes de ser técnica, siempre es una máquina social. Siempre hay una máquina social

que selecciona o asigna los elementos técnicos empleados” (Deleuze G. F., 2002, pág. 80).

Se podría decir que hay un agenciamiento red-ordenador-internauta (o red-móvil-usuario), y que las relaciones que produce, sus formas de enunciación, de organizar los signos y los gestos, son siempre colectivas, no hay agentes individuales.

Para el análisis de las siguientes prácticas artísticas es necesario tener como punto de partida la red como la plantea Bey y pensar en los agenciamientos que se suceden por la interacción de los sujetos, sus afectos, deseos, cuerpos y las tecnologías disponibles, para producir otros discursos y otras formas de vida.

Durante un tiempo las redes generaron cierta euforia fútil donde se podría lograr una disolución de las identidades en el juego infinito de los significantes. Hoy se sabe que no existe el “no lugar, ninguna parte”, esa utopía incierta y promisoría de contenidos dinámicos que aventuraba algo más que el desliz punible de *la internet profunda*²² u oculta en contraposición a la superficial. Esa invisibilidad de páginas no indexadas refractarias a los motores de búsqueda convencionales no necesariamente implica libertades y fuerzas de conformación social sino más bien nudos simbólicos que contienen el conflicto. La aspiración final, sin duda, pudiera encontrarse en una particularidad que encierra una paradoja: que la universalidad de las ideas sea remplazada por la universalidad del acceso. Es decir, no procurar formas universalistas de cuño político para modificar el curso social sino reflejos minoritarios que se activen desde el servicio universalista de los administradores. Queda pendiente la enorme brecha digital, o como la conocen en América Latina la pobreza digital, la precarización del intercambio tecnológico que afecta a sociedades y géneros.

²² Contenido de internet que no está indexado en los motores de búsqueda convencionales como *Google*.

CAPÍTULO II. Movimientos sociales 1994-2000, nuevas gramáticas de las protestas sociales

-“El nuevo artista protesta, ya no pinta; crea directamente... La vida y el arte son uno”

(Tristán Tzara, Manifiesto dadá, 1919).

Este capítulo se propone configurar un marco contextual a través de algunos de los movimientos sociales de mayor relevancia aparecidos durante la década de los años noventa, como es el caso del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) en México; el movimiento *Raclaim The Streets*, las manifestaciones en Seattle y la contracumbre en Praga. Posteriormente, se analizará por un lado, la génesis y el objetivo de sus demandas, y por otro, los modos y formas que estas adquieren. Para pasar a revelar o prescribir una inherente coincidencia con ciertas narrativas artísticas performativas de índole político. Es decir, en este capítulo se describirán los movimientos sociales de protesta no sólo como modos espontáneos, populares, participativos y colectivos de cuestionar e integrar la realidad, social y política, problematizada; sino como luchas que se corporizan en dinámicas productivas y transformadoras desde el empleo de lenguajes artísticos y su caudal simbólico. En cierto modo, dichos movimientos sociales construyen todo un engranaje político de producción artística.

2.1 ¿Contra qué se revelan?

Al partir de la creencia de que estos movimientos son una reacción contra el neoliberalismo, que en la década de los 80 es implantado en Chile, EUA y Reino Unido, no sólo como ideología, sino como modelo económico, que luego será instituido en muchos lugares del mundo a través de políticas que desestabilizan los órdenes sociales, provocando precariedad y acentuando desigualdades económicas frente a la potenciación del sector financiero y sus flujos de capital. Los efectos de este nuevo orden afectan a la mayoría de las personas. Lo caracterizan, las políticas de austeridad en el ámbito estatal, traducidas en recortes a los servicios de salud, educación, pensiones, transportes,

comunicación, etcétera. Otros rasgos de este sistema económico es la desregularización de los mercados para aumentar la competitividad que ha desembocado en condiciones laborales inestables, la libre circulación de capitales, la apropiación de la tierra y sus recursos naturales por parte de grandes compañías exentas de conciencia o responsabilidad medioambiental, además del dominio del mercado sobre las leyes y las decisiones políticas de los Estados y la militarización global en clave de estado de excepción y política antiterrorista.

La globalización²³ y el neoliberalismo son procesos íntimamente unidos. Sin embargo, se diferencian en que, el primero es un fenómeno histórico ligado al capitalismo relacionado con su expansión; mientras que el segundo es un proyecto económico y político diseñado desde el poder financiero e implantado en los años ochenta con la complicidad tácita de los gobiernos del mundo.

La globalización neoliberal²⁴ es la forma actual del capitalismo, un proceso que ha trascendido hasta nuestros días, cuyo origen se remonta al final de la Guerra Fría y la caída de los regímenes comunistas de fines del siglo XX. Esta globalización neoliberal, ciertamente, ha permitido una mayor conectividad entre los individuos, a través de las tecnologías de la información y comunicación y la tentativa de formular un espacio libre para la circulación de personas (como en el caso de la UE) desde postulados que perseguían crear una Europa diversa y plural aunque condicionada por la complejidad de su heterogeneidad, desde perfiles raciales, de clase, religiosos, de género y otros. Un espacio común, pero desprotegido, dado que en su complejidad puede desoír a la clase media y precarizar hasta su abandono a los migrados y a los parados convirtiendo un estado de exclusión perentorio en una destinación.

²³El término “globalización” se utiliza para hablar de procesos no sólo económicos, sino culturales, demográficos, tecnológicos, etc. Véase: Globalización y Neoliberalismo de Arturo Ramos: https://books.google.es/books?id=aDJBcXK9b2AC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summar_y_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

²⁴ Se usa el término “globalización neoliberal” para el proceso de globalización del mercado en el que se privilegia la libre circulación del capital financiero, y separarlo de la idea de lo global como consecuencia de las relaciones potenciadas por las vías de comunicación e intercambio.

De tal forma, que el estado del bienestar y la apología de la oportunidad desaparecen generando una fractura o una extremidad que articula enormes desigualdades entre los más ricos y las demás clases sociales. La reducción del estado de bienestar y el sometimiento del papel central del Estado ante las compañías transnacionales y su poder factual ha debilitado las garantías de acceso de los ciudadanos a la seguridad social, la sanidad, la educación y otros derechos elementales (UNESCO, 2016).

2.2 Consideraciones sobre la globalización

En 2002, el entonces director Gerente del Fondo Monetario Internacional (FMI), Horst Köhler, señalaba cómo la globalización era clave en el proceso de aumento de la prosperidad:

“La globalización -es decir, la integración de las economías y las sociedades a medida que caen las barreras para la circulación de ideas, personas, servicios y capitales- El resultado está a la vista: a lo largo de los últimos 50 años la libertad económica y política ha florecido a la par de la prosperidad” (FMI, 2002).

Ese mismo año, Naomi Klein escribía sobre el proceso de globalización neoliberal,

“Durante los últimos cuatro años, los occidentales hemos comenzado a ver otro tipo de aldea global, donde la desigualdad económica se ensancha y las oportunidades culturales se estrechan. Es en la aldea donde algunas multinacionales, lejos de nivelar el juego global con empleos y tecnología para todo el mundo, están carcomiendo los países más pobres y atrasados del mundo para acumular beneficios inimaginables” (Klein, 2001, pág. 14).

Klein ofrece una perspectiva con matices menos optimistas. En su ya citado libro *No Logo* analiza las prácticas de grupos activistas que se oponen al mundo de las marcas globales con estrategias de contrainformación y recuperación de los espacios públicos. Se suman a estos nuevos relatos contra la globalización capitalista las voces contra la guerra, quienes se opusieron a la intervención

militar en Irak en 2003²⁵ y la militarización provocada por la “guerra contra el terrorismo”. En ese año, grupos de activistas de diferentes partes del mundo (Madrid, Roma, Londres, Washington) se manifestaron poniendo en cuestión los motivos de la intervención armada. Motivos que siguen generando controversia al revelarse que los informes de inteligencia que aconsejaron la invasión armada del territorio iraquí fueron erróneos, desestabilizando la zona militarmente y no siendo garantes de la democracia en ese país. Al propiciar a su vez la aparición de grupos radicales tras la caída del régimen de Sadam Husein²⁶.



Imagen 18. Manifestación por el “No a la guerra”, Madrid (2003). Por Uly Martín²⁷.

Las posturas críticas contra el neoliberalismo y sus políticas económicas no se hicieron esperar, surgiendo, como respuesta, movimientos sociales de vindicación de los derechos sociales de los ciudadanos. Dichos movimientos de protesta insistían en la necesidad de recuperar las garantías sociales como derechos fundacionales y fundamentales para la libertad y la igualdad de las

²⁵ A este respecto se pueden revisar las filtraciones de wikileaks a Le Monde, al New York Times, The Guardian, Bureau of investigative journalism.

http://www.lemonde.fr/proche-orient/article/2010/10/22/irak-l-horreur-ordinaire-revelee-par-wikileaks_1429990_3218.html#ens_id=1429641

Así como las declaraciones de El ex presidente del banco central estadounidense Alan Greenspan: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/09/16/internacional/1189938284.html>

26 Declaraciones de Tony Blair: http://internacional.elpais.com/internacional/2015/10/25/actualidad/1445774504_154032.html

27 Imágenes de no a la guerra, Madrid 2003, ver en:

http://internacional.elpais.com/internacional/2013/03/18/album/1363633234_958602.html#1363633234_958602_1363636414

personas (garantías laborales, de sanidad pública, a la información y más). La globalización neoliberal ha instaurado una nueva soberanía que reside en el capital: Los Estados intensifican los vínculos de dependencia con organismos internacionales que, en definitiva, son los que dictan los planes económicos y proponen reformas interesadas en las legislaciones de cada país. En consecuencia, estos organismos, ponen en cuestión o entredicho la práctica de la democracia, dado que la toma de decisiones políticas está influida y mediada por poderes fácticos que escapan de los cauces sobre los que se sostiene la idea de una política democrática de Estado (Banco Mundial, Organización de Cooperación y Desarrollo Económico, Fondo Monetario Internacional, Organización Mundial del Comercio, poder financiero o empresas transnacionales).

Estos organismos nacionales y supranacionales han sido denominados por Michael Hardt y Antonio Negri como *Imperio* (Hardt & Negri, 2005). El *Imperio* se caracteriza por no tener un centro territorial de poder, ni fronteras; por no corresponder a ningún régimen histórico, y actuar en todos los niveles de la sociedad y todas las esferas de la vida.

En palabras de Iglesias Turrión, hay tres características centrales del capitalismo actual:

“En primer lugar, una configuración desterritorializada de los procesos productivos determinada por las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC). En segundo lugar, una decadencia imparable de los Estados nacionales como agencias de producción (política, económica, jurídica, militar etc.) autónomas. En tercer lugar, como ha escrito Enrique Olivas, una dimensión militar constitutiva de la globalización en forma de Guerra global permanente en clave externa y Estado de excepción permanente en forma de política antiterrorista en clave interna” (Iglesias, 2005, pág. 72).

En los años noventa, el artista mexicano César Martínez Silva comenzaría a realizar una serie de performances “caníbales”, acciones en donde realizaba una especie de rito en el que se proponía a los participantes comerse esculturas de gelatina con formas simbólicas para interpelar la crisis política y económica que atravesaba México, y la pérdida de la soberanía con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN).

La performance *Antropofagia gourmet* remite al mito de Xipe Totec, una deidad azteca que se quitó la piel para alimentar a la humanidad y salvarla de morir de hambre. En el marco de una orgía-punk, los miembros de la audiencia “deshollaron” al artista, quien estaba vestido y envuelto con jamón serrano Gran Reserva. La performance aludía al hecho de que México con la firma del TLCAN había dado la espalda a Latinoamérica y se embarcó en una relación donde sus socios comerciales -Estados Unidos y Canadá- terminarían devorándolo.



Imagen 19. Fotos de registro de la performance de César Martínez.²⁸

²⁸ Véase http://www.martinezsilva.com/obra/performance/perf_xipetotec_montreal.html

Este ejemplo de la performance del artista conjuga la correspondencia entre lo nacional, lo externo, el mercado transnacional; propone, finalmente, que las relaciones entre los países se tendrían que establecer desde un punto de vista crítico. Relaciones no sólo concordantes con comercios o contactos globales, sino con los imaginarios y deseos que estos vínculos proyectan en el ámbito latinoamericano.

Este es el punto de partida de un nuevo orden del mundo, desde el que numerosos activistas han hecho frente y apología comunes. Quizá la visualización de estas resistencias se hizo patente con los movimientos sociales que irrumpen en la década de los noventa, y que, sin duda, fueron gestadas con antelación. Movimientos definidos por los medios de comunicación como “antiglobalización”, calificativo que no resulta pertinente puesto que, en la práctica, son movimientos globales que incluyen a activistas de diferentes partes del mundo unidos por causas comunes, lo que los vincula es la animadversión y hostilidad a los efectos de las políticas neoliberales de la globalización, por lo que sería más preciso hablar de movimientos contra la globalización neoliberal. Es decir, son movimientos contrarios a los objetivos e impactos de una mundialización del capital y los mercados. Opuestos, por tanto, a las consecuencias del libre mercado; a la alteración sistémica del orden global por los efectos de la producción y su huella ecológica. Contrarios a la efectuación de un flujo derivado de un consumo incoherente y fútil que “ocupa” a las clases oprimidas en ritmos fabriles de sobreproducción.

“Cada vez más, los activistas están intentando llamar la atención sobre el hecho de que la visión neoliberal de la «globalización» está considerablemente limitada a los movimientos de capitales y mercancías, mientras aumentan de hecho las barreras contra el libre flujo de personas, de información y de ideas” (Graeber, 2002, pág. 142).

Las movilizaciones de los años noventa acuñan un nuevo internacionalismo procedente de la solidaridad entre los grupos sociales del Sur Global²⁹. Dichas

²⁹ El Sur Global es el concepto geopolítico que centra su atención en las nuevas relaciones entre grupos sociales que han sufrido de la violencia y desigualdad causadas por el capitalismo y el colonialismo. Véase http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/INTRODUCCION_BSS.pdf

movilizaciones se señalan por subvertir toda consideración que las aproxime a fundamentos “occidentalistas”, para Graeber este es uno de los aspectos más inquietante y revolucionario de dichos movimientos. La aparición de protestas fundamentadas en estrategias creativas tuvo mayor visibilidad por el avance de las comunicaciones en red. El uso de las tecnologías de la información contribuyó a la producción de contenidos y la distribución de información en las sociedades, de tal modo que colectivos de distintas partes del mundo podían conocer y solidarizarse con diferentes causas y corrientes de opinión. De esta manera, algunos movimientos contra el neoliberalismo se gestionaron a través de convocatorias internacionales. Para ello, cada cierto tiempo, la *Acción Global de los Pueblos* (AGP³⁰) organiza encuentros, manifestaciones, acciones, fiestas callejeras, caravanas, etc., donde se dan cita grupos afines, procedentes de diversos países, para llevar a cabo eventos políticos coordinados globalmente.

En este contexto surgieron y se articularon múltiples movimientos de resistencia, que cuestionaron, discutieron y previeron las consecuencias del modelo político y económico dominante. Estos individuos movilizadas, desplegaron modos creativos de ocupar el espacio público; al mismo tiempo que produjeron imágenes políticas y las pusieron en circulación en otros espacios (las calles y las pantallas) y con otras trayectorias trascendiendo, de esta forma, lo local.

En palabras de Graeber: “Mientras que hubo un momento en el que las únicas alternativas que existían al desfile de pancartas eran la desobediencia civil no violenta gandhiana o la insurrección total, grupos como la *Direct Action Network* [Red de Acción Directa], *Reclaim the Streets*, *Black Blocs* o los *Tute Bianche* [Monos Blancos] han intentado, cada uno a su manera, trazar un territorio intermedio completamente nuevo. Intentan inventar lo que muchos denominan un «nuevo lenguaje» de la desobediencia civil, combinando elementos del teatro de calle, el festival y lo que se podría denominar técnicas de guerra no violenta (Graeber, 2002, pág. 144).

³⁰AGP es un instrumento de coordinación y organización de personas, movimientos y organizaciones contra el capitalismo a través de la desobediencia civil y de acciones constructivas orientadas hacia los pueblos. Véase <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/es/convocat.htm#que>

2.3 ¿Quiénes son? ¿En dónde surgen?

Tipificar y clasificar a los movimientos sociales no es tarea sencilla, pues una de sus características es que no tienen una filiación política o ideología definida, son escurridizos a cualquier etiqueta. De hecho, muchos de los participantes de las movilizaciones ni siquiera habían participado con anterioridad en manifestaciones públicas, responden más a grupos o individuos que reaccionan ante hechos específicos (la guerra, las crisis económicas o frente a regímenes autoritarios). No parten de posiciones ideológicas similares, sino que reaccionan a eventos puntuales al mismo tiempo que son capaces de identificar en los otros sus propias causas y vincularse entre sí, ya que se ven afectados por las mismas políticas de precarización de libertades, desigualdad y malestar. En este sentido podrían definirse como una *multitud*, tal y como lo explican Toni Negri y Paolo Virno. Con ese concepto refieren a sujetos sociales que son diferentes y múltiples, que no tienen una identidad única, pero que son capaces de articular acciones y diligencias desde circunstancias puntuales comunes a otros.

Para Virno,

“La multitud consiste en una red de individuos; los muchos son singularidades, que permanecen en «muchos» sin aspirar a la unidad estatal. Multitud significa «muchos», pluralidad, conjunto de singularidades que actúan concertadamente en la esfera pública sin confiarse a ese «monopolio de la decisión política» que es el Estado –a diferencia del «pueblo», que converge en el Estado” (Virno, 2003, pág. 19).

A esta noción de multitud asociaríamos las características de aquellos movimientos sociales que no aspiran a la unidad, que son diversos y en esa diversidad afianzan sus lazos y pasan a la acción sin la mediación de representantes.

A continuación se abordará brevemente algunos movimientos globales de la década de 1990 que se han replicado en diferentes latitudes y se han transformado en referentes. El primero de ellos es el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) nacido en Chiapas, México y que tiene antecedentes en la década de los ochentas, pero que aparece en el escenario público en 1994 con la *Primera Declaración de la Selva Lacandona*. También el movimiento

Reclaim The Streets (RTS) de 1991 que surge como la acción de un grupo ecologista llamado *Earth First!* en Londres y que posteriormente se convertirá en un movimiento anti-carreteras desarrollándose como una forma de protesta extendida en todo el mundo conocida como *Street Parties*. Finalmente, se analizarán las protestas en la ciudad de Seattle de 1999, una movilización tan cuantiosa y exitosa que es conocida como “*La Batalla de Seattle*”, del mismo modo, se revisará la “*Contracumbre de Praga*” del año 2000.

Sin pretender hacer un recuento historiográfico de todas las movilizaciones anticapitalistas, es claro que las estrategias creativas, el funcionamiento en red y el uso de la visualidad y las performances como códigos de acción de las protestas han sido referentes para movimientos como la *Primavera Árabe*, #YoSoy132 y las movilizaciones por los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa. Incluso, el grupo revolucionario EZLN al deponer las armas y situarse como un movimiento político sigue transformando sus propias prácticas de acción y comunicación haciendo uso de estrategias performativas y, en ocasiones, artísticas.

Son relevantes estos movimientos porque han irrumpido con fuerza en el discurso del arte contemporáneo; revelando la porosidad de las instituciones al filtrarse no sólo en forma de crítica institucional, sino también al aproximarse a la escena del arte como conformadores de contenidos estéticos y prácticas artísticas experimentales, capaces de indagar, poner a prueba e integrar la realidad política y social.

2.4 EZLN

El 1 de enero de 1994 el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) inició el levantamiento armado en Chiapas, México. El alzamiento surge el mismo día en que entraría en vigor el Tratado de Libre Comercio de América del Norte entre México, Estados Unidos y Canadá (TLCAN). El EZLN difunde entonces la *Primera Declaración de la Selva Lacandona* que planteaban una rebelión que

desconocía al entonces presidente Carlos Salinas de Gortari; sus demandas en esta primera declaración podrían congregarse en este párrafo:

“PUEBLO DE MÉXICO: Nosotros, hombres y mujeres íntegros y libres, estamos conscientes de que la guerra que declaramos es una medida última pero justa. Los dictadores están aplicando una guerra genocida no declarada contra nuestros pueblos desde hace muchos años, por lo que pedimos tu participación decidida apoyando este plan del pueblo mexicano que lucha por trabajo, tierra, techo, alimentación, salud, educación, independencia, libertad, democracia, justicia y paz. Declaramos que no dejaremos de pelear hasta lograr el cumplimiento de estas demandas básicas de nuestro pueblo formando un gobierno de nuestro país libre y democrático” (EZLN, 2017).

Dos años más tarde, en 1996, se realizó el primer *Encuentro Intergaláctico* en la Realidad, Chiapas. Desde ese marco contextual se hizo una llamada a todos los rebeldes del mundo que perseguía conectar una posible red intercontinental formulada desde la idea común de resistencia ante las políticas capitalistas neoliberales. El llamamiento o convocatoria decía así:

“Declaramos: Primero. Que haremos una red colectiva de todas nuestras luchas y resistencias particulares. Una red intercontinental de resistencia contra el neoliberalismo, una red intercontinental de resistencia por la humanidad. Una red de voces que resisten a la guerra que el Poder les hace. Una red de voces que no sólo hablen, también que luchen y resistan por la humanidad y contra el neoliberalismo. Una red de voces que nace resistiendo, reproduciendo su resistencia en otras voces todavía mudas o solitarias. Una red que cubra los cinco continentes y ayude a resistir la muerte que nos promete el Poder” (EZLN, 2017).

Tras la aparición del levantamiento Zapatista, el emplazamiento al Encuentro de 1996 es considerado, por algunos activistas, como el primer planteamiento deliberadamente pensado para conformar un constructo ideológico, cuerpo actuante o “fuerza social” anticapitalista cuyo objetivo común es el de hacer frente como resistencia global:

“El Primer encuentro Intergaláctico por la humanidad y contra el neoliberalismo” de 1996 aglutinó la solidaridad internacional. El cónclave atrajo a 6.000 activistas de cinco continentes a la selva Lacandona de Chiapas para realizar una ‘lluvia de ideas’ sobre la creciente amenaza de la globalización corporativa del Planeta

Tierra (la Organización Mundial de Comercio acababa de ser formada el año anterior). El evento es considerado a menudo como el semillero para manifestaciones históricas contra la OMC en Seattle en 1999, de las que salió el movimiento contra la globalización” (Ross, 2016).

En el año 2005 se difunde la *Sexta Declaración de la Selva Lacandona*, en la que el grupo revolucionario EZLN anuncia la deposición de las armas con el objetivo de organizarse como un movimiento nacional y elaborar un “Programa Nacional de Lucha”, además de crear un ideario político, civil e independiente que recogiese todas las demandas del pueblo mexicano. Para la confección de dicho credo convocaron a todos aquellas personas que buscaran cambiar el estado actual de la sociedad: obreros, indígenas, campesinos, maestros, estudiantes, amas de casa, entre otros muchos colectivos, invitándolos a unirse a su postura de resistencia contra el neoliberalismo. En el año 2006, el EZLN organiza otra maniobra de oposición dirigida a visibilizarse como grupo de oposición contra las estrategias del gobierno mexicano conocida como *La Otra Campaña*, actuando en paralelo a las acciones electorales oficiales para la elección de la presidencia de México, que finalmente ganaría Felipe Calderón Hinojosa. *La Otra Campaña* buscó movilizarse utilizando todos los medios civiles y pacíficos que estuviesen a su alcance. Organizó encuentros solidarios con la participación de todos los grupos y colectivos con deseo de adherirse a la organización. Incorporaron un accionismo simbólico y estrategias performativas como mecanismos de visibilización de sus posturas de resistencia, apoyados por distintos grupos de activistas de otras partes del mundo. Estas formas populares, incorporadas por *La Otra Campaña*, se revelan no sólo como programas de participación pública sino como géneros artísticos populares. Son, al mismo tiempo, formas artísticas colectivas de la cultura común.

El EZLN logró extender sus redes a otros movimientos del mundo a través encuentros (los encuentros intergalácticos, festivales de arte, encuentros con científicos, etc.) que establecen vínculos y canales de participación global. Fueron capaces de ver que si había una globalización neoliberal que propagaba la desigualdad y la explotación de personas y de recursos, se abría también la posibilidad de una globalización de la resistencia.

Desde sus inicios, el EZLN ha utilizado con habilidad signos y símbolos que sirven para afianzar sus mensajes; sus comunicados se leen en claves literarias y de humor, no sólo son productores de textos, imágenes o acciones; sino que produjeron el medio-red, a través del cual se distribuyen sus contenidos y desde el que se generan redes análogas de participación. Representan a sus propios intereses, sin embargo, saben su poder a través de *Internet*, de la red; son parte de una retícula de movimientos anti-neoliberales. Tienen sus propios códigos: los de la fiesta, los del humor y los de la autonomía; expresan su indignación sobre las desigualdades sociales y económicas; y se despliegan tanto en las calles como en el ciber-espacio.

En el ámbito artístico o en la conformación de contenidos y estéticas que develan la porosidad de los medios, buscan la colaboración de artistas de acción, comprometidos social y políticamente, como es el caso de Vlady³¹, uno de los muralistas más reconocidos en México quien pintó murales para la Secretaría de Gobernación en apoyo al EZLN; dichos murales fueron censurados por el gobierno mexicano. El artista gráfico Shepard Fairy, uno de los creadores más importantes del arte urbano actual, mundialmente conocido por su cartel titulado *HOPE*, utilizado durante la primera campaña de Barack Obama, ha realizado varios carteles del subcomandante Marcos, la lucha Zapatista y otras causas a favor de los migrantes y por los derechos humanos.



Imagen 20. Shepard Fairy: Marcos Collage.³²

³¹ Vlady o Vladímir Kibálchich Rusakov muralista nacionalizado mexicano perteneciente a la denominada Generación de la Ruptura que rompió la hegemonía de la escuela de muralismo mexicano representada por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros.

³²En: http://www.thegiant.org/wiki/index.php/Marcos_Collage

Otros artistas han documentado el movimiento ofreciendo pautas para una interpretación crítica; como es el caso del fotógrafo Pedro Valtierra y sus foto-reportajes acerca de los conflictos armados en Nicaragua, Guatemala, Colombia y El Salvador. Valtierra estuvo en La Realidad (Chiapas) desde el inicio del levantamiento armado tomando fotografías, que se volverían icónicas por su potencial simbólico, tal como aquella imagen en la que las mujeres del campamento X'oyep intentaron, sin más armas que sus cuerpos, impedir el paso del Ejército mexicano, en una acción de protesta que buscaba el rechazo a la opresión de la sociedad indígena. Esta fotografía se publicó en la primera plana del periódico nacional La Jornada, en 1998:



Imagen 21. Fotografía de Pedro Valtierra.³³

El documentalista Fernando León de Aranoa realizó la película *Caminantes* (Aranoa, 2016); en él recogía el seguimiento de la caravana Zapatista hacia la Ciudad de México. Este documental fue premiado en el festival

³³Véase <https://readymag.com/animalpolitico/18680/9/>

de La Habana, en el año 2001, y ha sido parte fundamental en la difusión del movimiento Zapatista a nivel mundial. En otro sentido, sin dejar de ser documento al mismo tiempo que producción artística, el artista Marcelo Expósito realizó el video titulado *Léxico familiar: cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway)*. A través de una conversación mantenida con John Holloway en Puebla en el año 2005 e imágenes del levantamiento zapatista de 1994, el video incide en entender el empleo de vocablos coloquiales casi a manera de diccionario, para desvelar el “léxico familiar” que conforma el lenguaje de los movimientos sociales como un mecanismo para producir pensamiento. Paulatinamente, éste se filtra como conciencia colectiva elaborando dinámicas transformadoras, en la vida real. Expósito, analiza, en el video, la polémica relación entre la política y las formas de representarla. Se cuestiona la necesidad y la eficacia del empleo de códigos artísticos para articular la representación de acciones políticas como modelos de producción simbólica (Expósito M. , *Léxico familiar: cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway)*, 2008).

El movimiento zapatista genera todo tipo de acciones desde reuniones, asambleas, exposiciones, talleres, documentos impresos, tales como panfletos y revistas, algunas de ellas empleadas como medios para la reproducción y traducción de los comunicados del EZLN, o los textos reflexivos sobre la influencia del zapatismo en otros movimientos. Algunas de las plataformas en donde albergan sus contenidos y desde donde articulan acciones son: *Zuccotti Park Press*, www.struggle.ws, *Indymedia*, enlacezapatista.ezln.org.mx. De hecho, han construido un archivo, de acceso libre y gratuito, en el que se recogen fanzines, libros y una gran producción de publicaciones y otros documentos como obra gráfica, videos o fotografías. etc.

Recientemente, en el año 2014, la cooperativa *Cráter Invertido* colaboró con la agencia autónoma de comunicaciones conocida como *Subversiones* en la realización del *fanzine EZLN: Engañar a la muerte y renacer*, que narra la experiencia, del colectivo, en La Realidad, Municipio Autónomo Rebelde Zapatista, San Pedro de Michoacán, en Chiapas, durante los eventos realizados el 24 de mayo de 2014.



Imagen 22. Cráter Invertido: Fanzine EZLN Engañar a la muerte y renacer³⁴

La cooperativa o colectivo conocido como *Cráter Invertido* busca construir un lenguaje artístico que les permita situarse críticamente y agitar la realidad en la que viven. Se ubican, por tanto, en un plano actuante y experiencial marcado por encuentros colectivos para el intercambio de ideas, entre ellos con el movimiento zapatista. (Cráter Invertido, 2016).

Uno de los más recientes materiales impresos afines al zapatismo ha sido la revista *Zapantera Negra* de 2016, editada por Marc James Léger y David Tomas, con la contribución de Emory Douglas quien fue ministro de cultura del partido de las Panteras Negras entre 1967 y 1980. Esta revista relata el encuentro entre estos dos mundos, el de las Panteras Negras en Estados Unidos y el Zapatismo, a través de la presentación de entrevistas, obras de arte militantes y documentos originales de la lucha de estos dos movimientos por la dignidad y la liberación.

³⁴ Véase <http://www.craterinvertido.org/lavalavalava/index.php/project/ezln-enganar-a-la-muerte-y-renacer/>

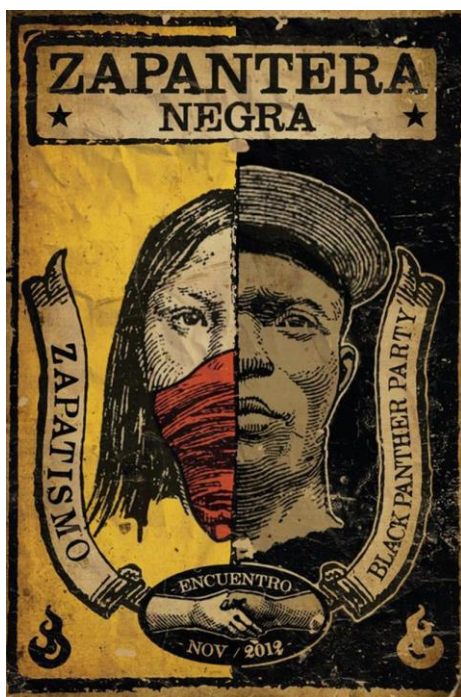


Imagen 23. Emory Douglas ³⁵

The Black Panthers and the Zapatistas: An Encounter

Curated by Caleb Duarte



Imagen 24. Captura de pantalla: proyecto Zapanteras Negras, un encuentro entre zapatistas e integrantes de las Panteras Negras para crear arte.³⁶

³⁵ En: <http://www.theperaltaproject.com/PRJCT/black-panthers-zapatistas/>

³⁶ Véase <http://www.edelo.org/#/zapantera-negra/4571745556>

Es notable la influencia e inclusión del zapatismo en la cultura pop, con grupos de rock como *Rage Against the Machine*, dicho grupo quiso mostrar su solidaridad con el movimiento a través del video musical, ampliamente difundido en MTV, titulado *People of the Sun* (1996) o canciones como *Zapata's Blood*. Del mismo modo, otros grupos, de gran influencia en México y Latinoamérica, y artistas pop han mostrado su solidaridad con el EZLN como es el caso de Café Tacvba, Maldita Vecindad, Andrés Calamaro, Charly García, Manu Chao, entre otros, solidaridad que se vio reflejada en el disco titulado *Juntos por Chiapas* de (Polygram, 1997), en el que se incluyen canciones originales escritas en apoyo al EZLN (Ponce, 1997).

Por todo lo expuesto anteriormente, el EZLN, ha sabido proyectar sus discursos y sus demandas haciéndolas llegar a un gran número de personas utilizando dispositivos específicos del arte. Al mismo tiempo, ha encontrado en dicho ámbito, una forma de comunicar, de articular sus luchas con las de otros, de tejer redes, de dejar huella, construir memoria, de “viralizar” Internet alojando ahí su palabra y su testimonio. De estas estrategias ha dependido no sólo su visibilidad pública, sino quizá también su supervivencia. El EZLN ha generado un espacio social de resistencia política a través de la cultura y el arte desde el cual analizar la realidad y todas sus contradicciones.

2.5 Movimiento Reclaim The Streets

Reclaim The Streets (RTS) es el nombre del colectivo londinense que realizaba fiestas para ocupar las calles de manera ilegal entre los años 1995 y 2000. Estos grupos de activistas se fueron congregando en torno a las protestas contra las carreteras en Gran Bretaña, señala Javier Ruiz (Ruiz, 2001). En la práctica podría decirse que RTS era un colectivo ecologista radical, sin embargo, su discurso crítico va más allá, dado que cuestiona el uso del espacio público así como las interacciones que en él suceden, fundamentalmente, en torno al ámbito del automóvil y el contexto del capitalismo.

John Jordan, uno de los *artistas* más visibles de este movimiento, considera que fue posible la vinculación entre el arte y el activismo porque las prácticas ligadas al cuerpo y al espacio son experiencias comunes tanto en los grupos activistas como en los colectivos que organizaban fiestas clandestinas de música electrónica. Los activistas ecologistas de acción directa utilizaban el cuerpo como instrumento para bloquear las maquinarias que construían las carreteras en Reino Unido; por otra parte la cultura rave reivindicaba la fiesta, el baile, el placer y el uso de drogas como parte de una experiencia del cuerpo. Estos colectivos fueron señalados con la ley *Criminal Justice and Public Order Act* de 1994 en el Reino Unido, que introdujo cambios en las leyes que restringían los derechos y promulgaban mayores sanciones para actos “antisociales”.

La *Criminal Justice and Public Order Act* “[...] supone una reducción de las libertades civiles. El texto penaliza el allanamiento colectivo de zonas de propiedad privada, lo que afecta simultáneamente a las tácticas del movimiento anticarreteras, a la apropiación de inmuebles del movimiento okupa, a una larga tradición de festivales gratuitos y a la vida de los viajeros New Age” (Ramírez, 2015, pág. 87).

De la confluencia de estos grupos de activistas surgió la idea de las *Street Parties* o fiestas callejeras. No sólo buscaban desaprobación, quejarse, indignarse o rebelarse, o introducir la creatividad, el placer y la fiesta como ideario para la reclamación, sino que perseguían la Utopía como objetivo último de la protesta. RTS, formado por grupos ecologistas, anarquistas y anticapitalista organizaba clandestinamente fiestas ilegales, desafiando no sólo la normativa paradójica que regía el uso del espacio público sino también enfatizando el tipo de interacciones que ocurrían en los espacios comunes:

“Entre estas subculturas opositoras comenzó a surgir un tema común: el derecho a disponer de espacios no colonizados para sus viviendas, para los árboles, para reunirse y para bailar. Lo que difundió esta lucha cultural entre los pinchadiscos, los militantes anticorporativos, los artistas políticos y New Age y los ecologistas culturales podrían muy bien constituir el movimiento político más vibrante y de crecimiento más veloz desde París 1968: el movimiento ‘Recuperar las Calles’” (Klein, 2001, pág. 346).

Las iniciativas de RTS fueron un modelo de accionismo con una organización muy compleja que rompió con el modelo clásico de manifestación. Tras una serie

de fiestas que se organizan en más de 70 pueblos en mayo de 1998 con motivo de la *Acción Global de los Pueblos*, surge el Carnaval contra el Capital del 18 de julio de 1999. La puesta en marcha de estas manifestaciones se conformaron desde asambleas en donde se decidían los detalles de la realización de los eventos, se distribuían tareas para llevar los sistemas de sonido, las estrategias para bloquear el tráfico, se montaban espacios de juegos para los niños, se diseñaban las estrategias de llegada de los participantes a los lugares de las fiestas evitando a la policía.

Las fiestas comenzaban con los bloqueos a las calles y la aparición de los diferentes grupos,

“luego, y como si salieran de ninguna parte, aparece el carnaval ambulante de los RTS: en bicicleta, en zancos, bañando y tocando tambores. En las fiestas anteriores en las esquinas se colocaban juegos infantiles, así como gigantescas cajas de arena, hamacas, piscinas inflables, colchonetas, alfombrillas y redes de voleibol” (Klein, 2001, pág. 347).

Para algunos integrantes de RTS, había una larga tradición de cultura política del punk, situacionismo, o el dadaísmo; prácticas que “hablaban del placer de la rebelión” y según Jordan son antecedentes de las prácticas carnavalescas de protesta (Expósito M. , *La imaginación radical (carnavales de resistencia)* (2004), 2013)

Naomi Klein relata una acción situacionista en el marco de las fiestas callejeras:

Dos personas vestidas con complicados trajes de carnaval se colocaron a más de 9 metros de altura sobre la carretera, sobre unos andamios que cubrían con sus enormes faldas. Los policías que contemplaban la escena no imaginaban que debajo de ellas había jardineros-guerrilleros con perforadoras que cavaban agujeros en el asfalto para plantar árboles jóvenes. Los adeptos del Reclaim the Streets —que eran situacionistas fanáticos— habían logrado expresar su objetivo: «Bajo el cemento... un bosque», en referencia al eslogan del levantamiento estudiantil de París de 1968: «Bajo el empedrado... una playa». (Klein, 2001, pág. 347)

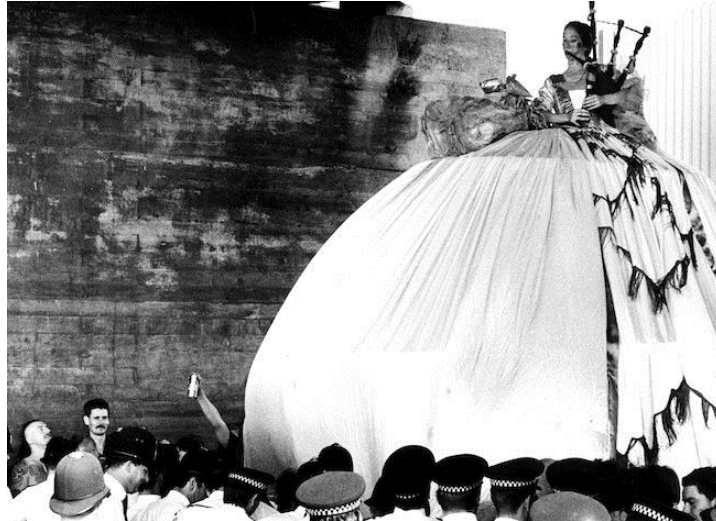


Imagen 25. Foto de Nick Cobbing³⁷, Recuperar la calle, M41 Parte 13 de julio de 1996.

En este mismo tenor, la acción atribuida al mismo John Jordan de descubrir simbólicamente un río debajo de la calle, para lo cual abrió una toma de agua de bomberos, alude a la frase citada por Klein: “Bajo el empedrado...una playa”. Dicha acción surge de un proyecto previo de Jordan consistente en hacer un “arte secreto” que dejara fluir de nuevo los ríos de Londres (Ramírez, 2015).



Imagen 26. Foto de Nick Cobbing³⁸, “Carnaval contra el Capitalismo”, Reclaim the Streets y otros, el 18 de junio de 1999, ciudad de Londres; una boca de incendios se abre.

³⁷ Ver en: <http://thirdtext.com.contentcurator.net/reclaim-the-streets>

³⁸ Véase <http://thirdtext.com.contentcurator.net/reclaim-the-streets>

Interesa, en este contexto, poner de manifiesto el vínculo que se genera entre las acciones políticas y el arte. También las condiciones políticas actuales obligan a buscar en la esfera del arte nuevas formas de mostrar los desacuerdos para que surtan efecto. Dado que el poder de la acción puede provenir de prefigurar un mundo deseado en el momento de la protesta, es decir, de crear una situación anhelada, idealizada o utópica. En este sentido, estos accionismos refieren a la creación de situaciones planteadas en el manifiesto de la Internacional Situacionista en 1960:

“[...] la cultura situacionista será un arte del diálogo, de la interacción. Los artistas -como toda la cultura visible- han llegado a estar completamente separados de la sociedad, igual que están separados entre ellos por la concurrencia. Pero antes incluso de que el capitalismo entrase en este atolladero el arte era esencialmente unilateral, sin respuesta. Esta era cerrada de su primitivismo se superará mediante una comunicación completa.

Al llegar a ser todo el mundo artista en un plano superior, es decir, inseparablemente productor-consumidor de una creación cultural total, se asistirá a la disolución rápida del criterio lineal de novedad. Al ser todo el mundo situacionista, por decirlo así, se asistirá a una inflación multidimensional de tendencias, de experiencias, de “escuelas” *radicalmente diferentes, y no ya sucesivamente sino simultáneamente* (Internacional Situacionista, 2016).

El mayor acontecimiento organizado en Londres por RTS fue cuando 20 mil personas acudieron a *Trafalgar Square* en abril de 1997. Pero, para febrero de 1998, RTS coordina el llamado a la *Acción Global de los Pueblos*, encargándose de una de las actividades en red más importantes hasta entonces:

“Ésa es la primavera caliente que verá acciones en todo el planeta en contra del neoliberalismo. Haciendo uso de contactos personales y de Internet, Reclaim the Streets (Londres) propone la primera Global Street Party para el 16 de mayo del 98, en el día de la cumbre del G7+1 que une a los dirigentes de los países más industrializados” (Ruiz, 2001, pág. 329)

Como se ha comentado anteriormente, es el 16 de mayo de 1998, la fecha a la que se convoca la primera *Street Party* mundial, justo el día en que se celebraba la cumbre del G-8 en Birmingham, Reino Unido:

“[...] mientras los granjeros indios, los campesinos sin tierra de Brasil, los desempleados franceses, los obreros italianos y alemanes y los grupos de los derechos humanos planificaban actos simultáneos relacionados con ambas

cumbres, la celebración del RLC [RTS] se produjo en medio de un movimiento internacional de bases contra las empresas transnacionales y su programa de globalización económica” (Klein, 2001, pág. 355).

Las exitosas fiestas callejeras en diferentes ciudades del mundo en 1998, la toma del centro financiero de Londres en 1999, la organización en red global, el uso de formas alternativas, no sólo para la organización sino para la documentación y difusión de los eventos (por ejemplo las plataformas de Indymedia, que hasta día de hoy albergan material valioso para su consulta), el uso del cuerpo como herramienta, pero, sobre todo, la capacidad para crear situaciones, corroboran que estos colectivos fueron capaces de crear y vivir de forma utópica. En este fabuloso caldo de cultivo emergió así una nueva casta de "artistas activistas" cuyo lema podría ser: creatividad, coraje y descaro. No era el suyo un arte de la representación sino de la presencia; su política no era posponer el cambio social al futuro, sino el cambio social ahora: una política de la inmediatez, la intuición y la imaginación (Jordan, 2001)

En su texto, *El arte de la necesidad* (Jordan, 2001) compara los *performances* de artistas que someten sus cuerpos en acciones de resistencia con quienes usan su cuerpo para detener una grúa que pretende destruir una vivienda o derribar un árbol. Reivindica el carácter teatral y performativo de la acción directa, considera además que en este tipo de eventos lo político y lo pragmático van de la mano:

“La acción directa mezcla praxis, catarsis e imagen. Para implicarse en la acción directa uno ha de sentir la suficiente pasión como para poner sus valores en práctica; consiste literalmente en *dar cuerpo [embody]* a tus sentimientos, *actuar [perform]* tu política” (Jordan, 2001, pág. 336).

Es importante insistir que RTS es un referente ineludible cuando se piensa en las nuevas gramáticas de los movimientos sociales, no sólo porque las formas visuales que se produjeron son interesantes o novedosas; sino principalmente porque incorporan la acción creativa como estrategia central de la protesta; realzando la intuición, creatividad e imaginación como mecanismos operativos

para sus propósitos, alejándose del exceso de racionalidad y objetividad de la mayor parte de la política. Estos colectivos, señalados por su capacidad de generar situaciones, han abierto el camino a otras narrativas:

“[...] podría atribuirse a RTS la paternidad estética de la acción colectiva que se hará visible a partir de Seattle y que adquirirá muchas formas. Los días de acción global tienen así un origen directo en una forma de acción que enlaza con tradiciones de los movimientos anti-sistémicos clásicos (la ocupación de la calle) y con las performances más imaginativas de los movimientos estudiantiles de los 70, pero que incluye elementos nuevos de tipo comunicativo para su convocatoria y difusión (especialmente Internet) así como nuevas sensibilidades estéticas como mecanismo de agitprop” (Iglesias, 2005, pág. 205).



Imagen 27. Foto³⁹ Plaza Sol durante las manifestaciones 15 M.

El documental de Marcelo Expósito *La imaginación Radical (carnavales de resistencia)* trata del *Carnaval contra el Capital* que tuvo lugar el 18 de junio en Londres en 1999, coincidiendo con la reunión del G-8 en Colonia. El video de Expósito analiza las *Street Parties* de Reclaim the Streets como carnavales y un modo de resistencia creativa, a la vez que política y radical, como medio de reivindicación utópica en la que desaparece el límite entre la protesta y la diversión. La máscara, la música, el cuerpo y la comunicación son ingredientes

³⁹Véase http://www.cgtenantubanco.org/bbva/2/colaboraciones/galeriafotosXL/mayo_madrid/mayo.htm

primordiales de las protestas basadas en el carnaval (Expósito M. , La imaginación radical (carnavales de resistencia) (2004), 2016).

RTS, sin duda, ha influido en las estéticas de protesta más recientes, pero también ha contribuido a elaborar otras formas en la esfera del arte. Ejemplo de esto es el proyecto de la artista Nuria Montiel en la Galería de Comercio en 2011 que consistió en realizar un baile callejero en una colonia en el centro de la Ciudad de México. El texto de la artista dice: *“Violencia, inseguridad, muerte, guerra, miedo, son palabras que escuchamos a diario. Medio salir a la calle, miedo de platicar con un desconocido, miedo de ser asaltado, violado, descuartizado, decapitado. Hace falta tomar las calles y bailar, bailar a morir”* (Montiel, Quiero bailar contigo, 2011). En su proyecto *¡Sacúdete!* (Montiel, ¡Sacúdete!, 2014) recupera las estrategias performativas de las protestas, poniendo énfasis en el vínculo entre los movimientos sociales y la expresión corporal. Montiel, utiliza la gramática de las protestas, sus gestos y propone una reflexión sobre la poética del descontento y la manera en que el cuerpo es un instrumento no para representar el malestar social, sino para encarnarlo y a través de él desafiar la violencia criminal y la del Estado que reprime a los movimientos sociales.



Imagen 28. Nuria Montiel.⁴⁰

⁴⁰ Véase <http://www.lagaleriadecomercio.org/index.php?/project/quiero-bailar-contigo/>



Imagen 29. Nuria Montiel.⁴¹ Foto ¡Sacúdete!

2.6 La batalla de Seattle

En noviembre de 1999 miles de personas, convocadas por diferentes colectivos ecologistas, sindicatos, anarquistas, estudiantes, feministas, entre otros, tomaron las calles de Seattle y bloquearon la cumbre del Organización Mundial del Comercio (OMC). Algunos de los colectivos que se manifestaron formaban parte de la Acción Global de los Pueblos, una red de colectivos anticapitalistas críticos de la globalización neoliberal.

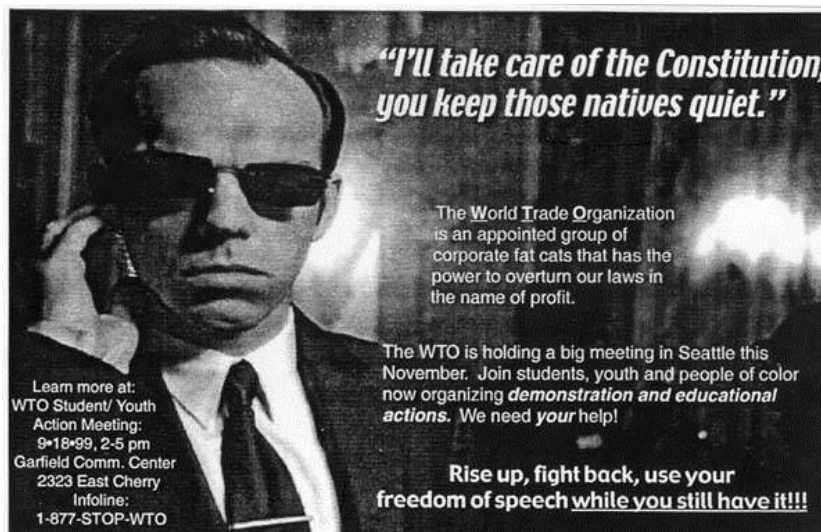


Imagen 30. Panfleto⁴² I'll take care of the constitution, you keep those natives quiet.

⁴¹ Véase: <http://saps-latallera.org/2013/07/04/sacudete/>

⁴² Véase <http://digitalcollections.lib.washington.edu/cdm/singleitem/collection/wto/id/32/rec/118>

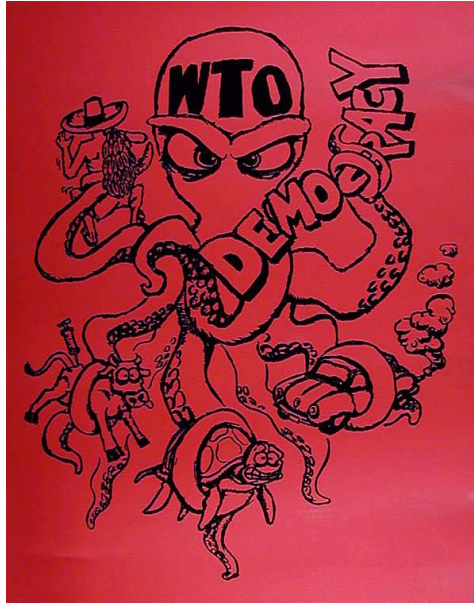


Imagen 31. Roger Dandis.⁴³ Panfleto WTO Octopus strangling democracy

En la batalla de Seattle⁴⁴, llamada así por los medios de comunicación, tuvieron lugar intensas protestas que tuvieron su inicio el 29 de noviembre con la célebre acción de *Rainforest Action Network*, quienes en una construcción colgaron la bandera con las palabras “Democracy y WTO” cada una con una flecha apuntando en direcciones opuestas. Esta acción, actualmente, forma parte de numerosos manuales de acción directa y ha sido objeto de reflexión de activistas, así como de estudiosos de los movimientos sociales y de artistas. Estos colectivos han visto con entusiasmo cómo las performances políticas han hecho un uso más eficiente de los medios de comunicación para hacer visible un mensaje. Al mismo tiempo, estas acciones son una declaración de intenciones – véase, por ejemplo, la misma acción puesta en marcha, a unos días del inicio del periodo presidencial de Donald Trump, por el colectivo ecologista Greenpeace, consistente en colocar una pancarta con la palabra *resist*, en clara confrontación con el mandatario, por sus posturas respecto del cambio climático, el racismo, la misoginia, la homofobia y la intolerancia, (El País, 2017).

⁴³ Véase <http://digitalcollections.lib.washington.edu/cdm/singleitem/collection/wto/id/274/rec/2>

⁴⁴ Para ver un amplio archivo sobre el movimiento consultar: <http://depts.washington.edu/wtohist/timeline.htm>



Imagen 32. Dang Ngo.⁴⁵ Foto Durante las protestas en Seattle 1999.



Imagen 33. Saul Loeb.⁴⁶ Fotografía de la bandera de Greenpeace, sobre la Casa Blanca.

Las manifestaciones de Seattle superaron todas las expectativas, a pesar de que las autoridades de la ciudad esperaban protestas, no estaban preparados para las acciones que tuvieron lugar. Si bien no hay información precisa sobre la

⁴⁵Véase <http://beautifultrouble.org/case/battle-in-seattle/>

⁴⁶Véase

http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/25/actualidad/1485361546_374782.html

Véase http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/25/actualidad/1485361546_374782.html

cantidad de asistentes, se calcula que al menos para la marcha del 30 de noviembre hubo una participación de 35,000 personas provenientes de distintas organizaciones, y en el estadio memorial un evento que reunió a 25,000 de manifestantes (The wto history Project).⁴⁷

“Fuera de la pesada reunión corporativa, una fiesta de baile gigante estalló, con bandas de música, bailarines, grupos de teatro, marionetas gigantes, porristas radicales, una falange de 300 tortugas e incluso villancicos de Navidad. Miles de personas unidas entre sí (con las manos y las cadenas) rodearon las entradas y las intersecciones clave, evitando la entrada de los delegados. Podría haber parecido amenazador, pero con todo el arte de celebración y la solidaridad, nos veíamos hermosos y humanos haciéndolo. Nuestro tema fue "Otro mundo es posible" y lo estábamos viviendo” (Beautiful Trouble, 2016).

El mismo día, grupos de la Red de Acción Directa (DAN, por sus siglas en inglés) y el *Bloque Negro*⁴⁸ realizaron bloqueos estratégicos en las calles, y acciones destruyendo buzones de correo, incendiando contenedores de basura y rompiendo algunos aparadores; logrando con todo ello, la suspensión del acto inaugural en el teatro Paramount.

Las fuerzas de seguridad declararon estado de emergencia y se inició la represión violenta contra los manifestantes. Estos mismos manifestantes fueron visibilizados en la prensa y por los medios independientes de comunicación que compartían información en Internet. El día 1 de diciembre, con la llegada de Bill Clinton a la ciudad, se prohíbe el uso de máscaras antigases; la detención de manifestantes en los días anteriores, animó a más personas a seguir protestando en las comisarías, exigiendo su liberación.

⁴⁷ Para la revisión de los documentos originales ver las siguientes webs: Blog de activistas:

<http://www.labornet.org/news/123199/08.html>

<http://www.insumisos.com/diplo/NODE/2207.HTM>

Archivo de la universidad de Washington:

<http://digitalcollections.lib.washington.edu/cdm/search/collection/wto>

Archivo municipal: <http://www.seattle.gov/cityarchives/exhibits-and-education/digital-document-libraries/world-trade-organization-protests-in-seattle>

The wto history Project:

<http://depts.washington.edu/wtohist/index.htm>

⁴⁸ Los Bloques Negros, o Black Bloc, son grupos de manifestantes, que se camuflan con vestimenta en negro para evitar ser identificados por la policía, resisten las confrontaciones con los cuerpos de seguridad y suelen causar daños en comercios de cadenas internacionales o mobiliario urbano, lo que simboliza formas de resistencia contra el capitalismo y las fuerzas del Estado.

Finalmente, el 3 de diciembre, tras largas jornadas de acción y protesta, se anuncia la suspensión de las conversaciones de la OMC en Seattle. El hecho de que por primera vez las organizaciones sindicales y ambientales ("Tortugas y camioneros unidos al fin", era uno de los lemas escritos en carteles durante las protestas) pudieran unirse en una acción conjunta, abrió un proceso mundial de alianzas entre organizaciones heterogéneas que junto con otros movimientos contra la globalización neoliberal finalmente tuvieron una de sus máximas articulaciones en el Foro Social Mundial, cuya primera versión se realizó en Porto Alegre en 2001 (Foro Social Mundial , 2016).



Imagen 34. Foto⁴⁹ de las protestas en Seattle 1999.

⁴⁹En:http://web.archive.org/web/20070929095648/http://www.infoshop.org/newspics/wto99/capt_world_trade_protest_0rh.jpg



Imagen 35. Foto de la marcha⁵⁰ de protesta en la calle Pine 29 de noviembre de 1999. Archivos Municipales de Seattle.

Las protestas en Seattle son un precedente fundamental, no sólo porque se lograra el bloqueo de la cumbre de la OMC, sino porque produjo situaciones de aprendizaje y de organización; tácticas performativas, carnalescas y de fiesta que forman parte del repertorio de las manifestaciones actuales. Más que una visualidad que se repite, son también estrategias de aprendizaje y memoria colectiva.

2.7 La contra cumbre de Praga⁵¹

En Praga, el 26 de septiembre de 2000 se realizaron protestas contra la cumbre del Fondo Monetario Internacional (FMI) y el Banco Mundial (BM). Fue una jornada de acción global en la que participaron activistas de diferentes partes del mundo, cuyo arribo ocurrió unos días antes de las reuniones.

⁵⁰Véase <http://www.seattle.gov/cityarchives/exhibits-and-education/digital-document-libraries/world-trade-organization-protests-in-seattle>

⁵¹ Archivos digitales en : <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/s26/praga/index.htm>

Los activistas se organizaron con diferentes colores para identificar la ruta que tomarían y, de este modo, rodear la zona de reunión. Ese orden cromático estaba asociado también al tipo de interacción política y con la policía que realizarían. El bloque azul de lucha callejera (sin compromisos), el bloque amarillo (desobediencia civil) de *Los Tute Bianche*⁵², los activistas italianos con sus famosos artefactos fabricados para la confrontación con la policía y el bloque rosa y plata (frivolidad táctica) (AGP, 2000).

La estrategia de la cumbre fue, sin embargo, diferente a la de Seattle. Se preveía que las acciones policiales intentaran evitar el bloqueo de llegada de participantes de los foros. Con esta sospecha, la intención de los bloques, en cambio, fue evitar la salida de los delegados del lugar de reuniones.

Finalmente, con la presión de los manifestantes y sus estrategias de diversa índole, incluso contradictorias, se logra la suspensión de las actividades de foro un día antes de lo previsto. Durante la tarde del 26 de septiembre, ocurrieron enfrentamientos entre la policía y los manifestantes con un total de 400 detenidos aproximadamente.

El Bloque azul tuvo confrontaciones con la policía con gases lacrimógenos y agua a presión. A lo que respondieron lanzando cocteles molotov y adoquines.



Imagen 36. Fotos de archivo Bloque azul.⁵³

⁵² Para ampliar información ver el texto de Los Tute Bianche en el archivo:
<https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/s26/praga/wopraga.htm>

⁵³ Véase <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/s26/praga/pictures/blue.htm>

El bloque azul, utiliza en realidad acciones ligadas a los *Black Block*, es decir, acciones de protesta que generan polémica incluso dentro de los participantes, puesto que se enfrentan con violencia a los símbolos del mercado de grandes transnacionales o contra el mobiliario urbano y, además, no rehúyen los choques con la policía. Este documento de los *Black Block* que circuló en las protestas de Seattle da cuenta de las formas de actuar en las protestas de estos grupos de manifestantes:

“Cuando rompemos un escaparate aspiramos a destruir la sutil máscara de legitimidad que rodea la propiedad privada. El número de escaparates rotos palidece frente al número de tabúes infringidos, tabúes que nos impone la hegemonía de las corporaciones para que no pensemos en todas las violencias perpetuadas en nombre de la propiedad privada... los escaparates rotos podrán ser sustituidos, pero el hecho de infringir la aceptación pasiva, esperemos que persista por mucho tiempo” (Iglesias Turrión, 2004)

Sin embargo, las estrategias de los bloques amarillo, y rosa-plata, se caracterizaban por el empleo de otras tácticas creativas. Los nuevos lenguajes en la protesta ponen en conflicto la percepción de estos movimientos. Su éxito a largo plazo radica en la incapacidad para etiquetarlos. Producen imágenes combativas que ponen en cuestión la idea de violencia y de resistencia y las narrativas mediáticas e históricas que de ello surgen.

“Para los Tute Bianche, el enfrentamiento es ante todo un acto comunicativo. Avanzan en bloque, protegidos por escudos, como un estafalario ejército romano de color blanco, buscando la colisión frontal con los agentes antidisturbios. Aguantan durante los choques gracias a los escudos y las protecciones que fabrican ellos mismos, generando imágenes enormemente mediáticas que desafían la dicotomía entre violencia y no violencia” (Ramírez, 2015, pág. 129).



Imagen 37. Fotos de archivo Bloque Amarillo.⁵⁴

En las manifestaciones de *Reclaim The Streets*, así como en Seattle la prensa construye una narrativa de “anarquistas violentos” que toman las ciudades. Aunque en los movimientos (Seattle, Londres y Génova, por mencionar algunos) el uso de la violencia ha sido ejercido principalmente por la policía. Cada vez más se fueron sofisticando los métodos y las herramientas para disolver a la multitud en protesta, con el uso de balas de goma, los gases lacrimógenos, estrategias de desalojo, etc.



⁵⁴ Véase <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agg/s26/praga/pictures/yellow.htm>



Imagen 38. Fotos de Archivo Bloque Rosa-Plata⁵⁵

Esta narración mediática, por un lado legitima la violencia de las fuerzas de los Estados y por otro estigmatiza a los manifestantes. Las estrategias de carnaval y de frivolidad táctica son una manera de ridiculizar las acusaciones como las de terrorismo con las que en más de una ocasión se ha pretendido imputar a activistas. Convertirse en el terrorista más ridículo, rompiendo el imaginario, puede ser una forma de neutralizar en parte la fuerza del aparato policial y legal que se pone en marcha contra los manifestantes “*se trata de utilizar la frivolidad, la tontería y la diversión de forma táctica en situaciones en las que todo el mundo se prepara para la confrontación*” dice Rosy Nobs (Expósito M. V., 2016)

2.8 ¿Cómo lo hacen? ¿De qué forma se vinculan con la creación artística?

Existen muchos grupos críticos en torno a las políticas económicas y sociales que afectan a gran parte del mundo. Son tan diversos, y sus opiniones se extienden desde puntos de vista muy particulares, que quizás entre ellos el único lugar común sea la resistencia desde la diferencia.

⁵⁵ Véase <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/s26/praga/pictures/pink.htm>

Se desacraliza la idea de consenso esencialista que mantiene que los sujetos y colectivos, deben coincidir plenamente para poder lograr avances sociales. Puesto que damos por hecho; que los valores democráticos tienen que ver con las formas de construir desde el desacuerdo y la disidencia.

Frente al antagonismo de las posiciones ideológicas y formas de vida, entre los movimientos sociales, surgen significantes flexibles que articulan formas afectivas de identificación. El fin no radica en arraigar una sola interpretación del mundo, sino que coexistan en tensión una diversidad de interpretaciones que reflejen la pluralidad democrática.

Frente a la polarización y la confrontación extrema, se pueden articular otras formas de vida desplegando nuestras diferencias; por tanto, en esta potencialidad de reinención social hay una alternativa al orden neoliberal. Y el arte es una herramienta de resistencia esencial en ese proceso de la invención formas de vida, de otro mundo posible.

En las prácticas artísticas hay una dimensión necesariamente política. No se trata de cosas separadas que hay que poner en relación, sino que hay una dimensión estética en la política y una dimensión política estética. Son centrales en la confrontación de la normalidad y en la construcción de otros sentidos comunes así como en la construcción de la subjetividad. Esto supone una lectura del arte entendida no como obra sino como parte de la vida, como una herramienta para poner en cuestión las narrativas de la realidad y como movilización de los afectos para una construcción conjunta de otras maneras de existir. En palabras de Chantal Mouffe:

“Es conveniente alejarse de los esencialismos y no buscar definir la “verdadera” forma del arte político, y reconocer que hay múltiples formas en que el arte puede ser crítico y muchos lugares. Hay que tomar muchos espacios para contrarrestar la movilización de los afectos por el capitalismo” (Mouffe, Puerto de Ideas 2014: Chantal Mouffe y Pablo Oyarzún, 2014).

En este sentido, los movimientos sociales de los años noventa son imprescindibles. La aparición del EZLN y los Encuentros Intergalácticos de 1996 que hacen un llamado internacional para hacer frente a políticas neoliberales, a través de la creación de redes de comunicación y solidaridad. RTS sienta los

precedentes de ocupación de las calles de manera festiva que influirá las formas de las protestas y boicot en los años venideros. Seattle con las protestas entre “Tortugas y camioneros” boicotean la reunión de la OMC y en Praga las acciones emprendidas desde la frivolidad táctica desarticulan (al menos momentáneamente) las estrategias policiales contra los manifestantes. Estos movimientos generaron las redes de la *Acción Global de los Pueblos*, que se mantienen vigentes y que ha extendido sus esfuerzos de colaboración en diferentes puntos del mundo y desde diferentes plataformas.

Dentro de los movimientos sociales exploran nuevas formas de producción de narrativas que no sólo hacen contrapeso sino que provocan rupturas en el sistema de producción operante, propiciando que las habilidades, conocimientos populares estén al servicio de los colectivos y no al de las empresas. Este espíritu de la cultura de libre acceso y de la inteligencia colectiva son valores indisolubles para los movimientos sociales, y deben mantener un continuo flujo retroactivo con otras comunidades, dado que se proyectan desde los movimientos sociales hacia dichas comunidades, al mismo tiempo que de las comunidades hacia el interior de los movimientos.

“Tenemos que desplazar la energía social hacia una dimensión que no es ni la democracia representativa ni la subversión política, sino la imaginación de nuevas formas de organización del conocimiento y de la producción, la creación de una plataforma técnica y política para la auto-organización de la inteligencia colectiva (fuerza productiva principal del tiempo presente)”. (Berardi, 2106).

Este desplazamiento hacia la imaginación de nuevas formas de conocimiento y producción que sugiere Franco Berardi, ha tenido lugar, es decir, ha sucedido en: Chiapas, en Londres, en Seattle y en Praga. Esta alternativa de una imaginación radical que no sólo sirva como instrumento comunicativo, sino que construya comunidad, vínculos, nuevas formas de habitar el espacio y el cuerpo ha existido ya. Este uso del arte como herramienta para interpelar a las narrativas de los poderosos sigue siendo vigente en movimientos como la *Primavera Árabe*. El arte como práctica de la solidaridad ha ocurrido en el caso de los normalistas desaparecidos de Ayotzinapa. Las prácticas artísticas de la resistencia como fiesta y la creación de redes análogas y virtuales tienen lugar en el movimiento zapatista, pero también en la labor de reapropiación y desviación de contenidos

por parte de artistas y hackivistas. La revisión de los movimientos sociales precedentes era importante por situar un punto de partida cercano a los casos en los apartados siguientes, e interesaba reconocer sus estrategias para entender su influencia en las acciones de activistas contemporáneos.

2.9 ¿Qué enseñan?

La reflexión sobre estos movimientos sociales, las performances como mecánica para manifestarse, los usos que le dan a los espacios públicos, el carnaval para demandar, las protestas como fiestas y lugares de socialización dan cuenta de un esfuerzo colectivo por reinventar la democracia.

“No carecen de ideología. Esas nuevas formas de organización *son* su ideología. Trata de crear e instaurar redes horizontales en vez de estructuras verticales como las de los Estados, los partidos o las corporaciones; redes basadas en principios de democracia no jerárquica y consensual. En última instancia, aspira a reinventar la vida cotidiana en su totalidad” (Graeber, 2002, pág. 148).

Esta reinención de la vida cotidiana se vincula directamente con la fusión que entre arte y vida. Es notable que estas nuevas gramáticas de las protestas estén tan estrechamente vinculadas con las prácticas artísticas, quizá porque compartan esa misma fuerza utópica de transformación de la realidad, y no se contentan con los modos de vivir la vida, que se han ido implantando con las políticas neoliberales, al servicio del mercado, de las grandes transnacionales, captando y produciendo nuestros deseos colectivos para transformarlos en mercancía. Evidentemente, estas prácticas artísticas más que ofrecer modelos estéticos, experimentan dentro de los colectivos sociales otras formas de organizar el mundo, desafían al poder utilizando imágenes simbólicas, apropiándose de los códigos, desviando los discursos y realizando en algunos momentos y en algunos lugares, otro mundo posible.

CAPÍTULO III: Revueltas Estéticas: Del #YoSoy132 a Ayotzinapa

El objetivo de este apartado es examinar las manifestaciones sociales de protesta, acontecidas en México, tales como el movimiento #YoSoy132 y las manifestaciones por los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa para abordar los vínculos que se establecen entre la estética y la protesta callejera, social y política. Para ello, se ha de entender que el arte contribuye a la formación de subjetividades políticas, y a las formas en que estas prácticas críticas se han desplegado en la esfera pública.

Interpretar que el arte ha partido siempre de lo necesario para posteriormente buscar lo bello y obtener finalmente lo exagerado o superfluo; estas prácticas de protesta nos interpelarían desde “las escenas originarias”, la facticidad y el primitivismo. Pero si en determinadas acciones hay un sentido plenamente funcional o revolucionario, otras son parcialmente desarrolladas desde la evolución de las formas, dado que es imposible separar la experiencia estética de un grupo humano de su vida técnica, económica, jurídica o política. Hay umbrales de consistencia en los que lo público y lo antropológico se pueden autodenominar como formas plásticas. El arte es un producto de la libertad humana que pertenece en su totalidad a la historia y nace de la reunión de un lugar y de un discurso. Y su emancipación se encuentra vinculada a la aptitud de reflejarse a sí mismo. Otra cosa es que el arte, incluso los activismos, convierta en obra su renuncia a ella. Dado que la escena final siempre es el preludeo de la siguiente y lo marginal, una vez asimilado por los medios y las mediaciones, termina siendo cultural.

Por tanto, este capítulo explora algunas plataformas de producción de formas estéticas y de relacionalidad en México que distinguen la acción social no subordinándola a la tradicional exigencia de la autonomía del arte. Articulándose sus activadores no ya como artistas visuales, sino como mediadores o posibilitadores, y precisando sus intervenciones en un momento relacionado directamente con un síntoma social y su causalidad. El hecho de que estas prácticas revisiten modelos interpretativos y representativos del pasado obedece a la búsqueda de formas de aceptación menos inmediatas que,

por ejemplo, las nuevas tecnologías, si bien se sirven de ellas para su divulgación, y son un efecto de la búsqueda de atención porque, como decía Walter Benjamin, el arte se recibe con distracción.

Gran parte de la actual producción artística revela cómo la estética y la política continúan en permanente relación. En las últimas décadas muchas propuestas artísticas han mantenido un marcado discurso crítico cuestionando cualquier modelo dominante de pensamiento. Desde este compromiso, la obra se constituye como un espacio de oposición denotando su carácter político.

Si bien el arte, como sistema institucionalizado, es en sí mismo una estructura de poder y de legitimación de las estéticas hegemónicas (Rancière J. , *Sobre políticas estéticas*, 2005); a pesar de dicha proximidad al poder, el arte se ha conformado como un lugar de resistencia. Es por tanto, continente de antagonismos y conflictos y su efectividad para generar esfera pública es proporcional a su capacidad de producir subjetividad (Guattari, 1996).

Chantal Mouffe alude al importante rol del arte como agente politizador al ser capaz de alterar y redefinir la realidad, de generar nuevas experiencias y subjetividades específicas o subvertir cualquier asunto privado en público. Su naturaleza abierta y ambigua no busca convencer o aglutinar en beneficio de la homogenización de las formas de vida. El arte es para Mouffe, al igual que para Rancière, ese escenario en el que convive el desacuerdo (Rancière J. , 1996); desde esta perspectiva podríamos preguntarnos: qué tipo de prácticas artísticas contribuyen a cuestionar la política dominante actual (Mouffe, *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical.*, 1999).

Precisamente, una de las razones fundamentales para argumentar acerca de la relación entre arte y política tiene que ver con la actual crisis global que estamos viviendo (2008-2016). Las recientes movilizaciones sociales en el mundo son consecuencia de las políticas del neoliberalismo de los años 80 que con *“la pérdida de derechos sociales y laborales y la liberalización de los mercados configuran un sistema de privilegios que apunta hacia una total ausencia de restricciones para aquellos que poseen el poder económico”* (Ramírez Blanco, 2014, p. 21).

Los movimientos sociales recientes buscan reforzar un entorno pluralista y democrático ante el neoliberalismo, utilizando estrategias de visualización, comunicación y organización relacionadas de alguna manera con prácticas artísticas.

Ya Walter Benjamin, en su conferencia *El autor como productor*, se planteaba preguntas sobre la función del arte y sus interacciones con las formas de producción; señalaba que “[...] *el aparato burgués de producción y publicación tiene la capacidad de asimilar e incluso propagar cantidades sorprendentes de temas revolucionarios, sin poner por ello seriamente en cuestión ni su propia existencia ni la existencia de la clase que lo posee*” (Benjamin, *El autor como productor*, 1934). Esta idea interpela a los autores que producen obras sobre temas revolucionarios, sin cuestionar los espacios de producción en los que ellos mismos participan, y plantea como opción del arte no la representación de temas revolucionarios o sociales, sino la búsqueda de aquellas vías que puedan cambiar las formas de producción. Al mismo tiempo, dicho cuestionamiento de las formas de producción implica la eliminación de los ámbitos de especialización,

“Así pues, también aquí el proceso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. Con otras palabras: sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual —que constituirían su orden, según la concepción burguesa— vuelve políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente” (Benjamin, *El autor como productor*, 1934).

En la actualidad, han surgido movimientos disidentes que intentan reivindicar derechos sociales desde diferentes trincheras y que parten de referentes ideológicos distintos. Muchas de las prácticas artísticas contemporáneas que suscriben estas motivaciones subversivas devienen, de algún modo, de las reflexiones, que desde hace casi un siglo, se vienen haciendo sobre el papel del arte.

En este sentido, las propuestas artísticas que nos interesan son aquellas capaces no sólo de articular discursos críticos, sino que introducen disenso en la esfera pública; y que al cuestionarse el papel del autor, de las instituciones artísticas y del público, ponen en jaque la noción de experiencia estética sostenida por la modernidad. En este escenario, las prácticas artísticas adquieren un perfil más colaborativo. Son formas organizadas de protesta o de activismo que permiten ser interpretadas como una nueva manera de relacionarnos y como catalizador de la dimensión social. El arte como estrategia de interpelación a la realidad supone un conocimiento y un posicionamiento crítico en torno a ella.

En su libro *La generación post Alfa* (2007), Franco Berardi advierte que los movimientos sociales de después de los años 80 se conciben bajo la idea de libertad, del derecho al tiempo libre y a la cultura. La discrepancia ya no se ve representada por una izquierda tradicional enmarcada en ideales políticos de estirpe comunista, a decir de Berardi: “Este tipo de representación [político-comunista] no cuadraba ya con la realidad de los movimientos...que se manifestaban cada vez menos en el plano político y cada vez más en el existencial” (Bifo, 2007, p. 42).

Cultural y socialmente, se ha ido abandonando la idea historicista de interpretar la revolución como posibilitadora de todo cambio social para abrirse a una gran diversidad de pensamientos y acciones que se confrontan al orden económico-político mundial y se manifiestan de manera creativa. No son sólo una expresión de protesta que genera una estética, sino que son acciones en las que se busca oponerse a las fuerzas del Estado sin intermediación de representantes o mediadores; es decir, se trata únicamente de una especie de accionismo.

En opinión de Simon Critchley, la gran virtud de movimientos que se oponen al Estado ha sido encontrar formas creativas de alterarlo: “*Los anarquistas contemporáneos han forjado un nuevo lenguaje de la desobediencia civil que combina teatro callejero, festivales, arte performativo, y lo que podría describirse como formas no violentas de lucha*” (Critchley, 2010, pág. 168).

Uno de los ejemplos más conocidos de este tipo de activismo vinculado con performances es la frivolidad táctica del *Bloque Rosa*, un grupo de activistas que en el año 2000 utilizan sus disfraces para desorientar a la policía que custodiaba la reunión del Fondo Monetario Internacional. Se trataba de emplear la diversión y el humor como armas en un escenario de confrontación,

“En Praga, este proceder funciona, y resulta impresionante ver como un grupo de policías retrocede ante Rosie (Nobbs) que lleva un disfraz dieciochesco y esgrime una varita rosa coronada por un corazón...El *Bloque Rosa* atraviesa el cordón policial y llega hasta el lugar de reuniones de FMI⁵⁶ y el BM⁵⁷ en Praga” (Ramírez Blanco, 2014, p. 161).

Estás prácticas que se desbordan entre el activismo político y las manifestaciones artísticas formulan nuevas formas de ocupar el espacio público, generan distintas formas de interacción y son una alternativa no violenta de confrontación. En cierto modo, y como señala Suely Rolnik y Félix Guattari (2006), el pensamiento ha estado largamente sometido por modelos hegemónicos, de manera que la experiencia estética puede aportar otras formas o subjetividades de existencia, por tanto hay que volver a la experiencia estética.

Rancière (2005) distingue dos políticas estéticas identificables: una es la *estética de lo sublime* que supone una no-relación con la política, es la resistencia de la obra aurática frente a las transformaciones de las formas de vida y el mundo por ejemplo, el reciente movimiento de nueva figuración pictórica o las múltiples propuestas espectaculares, de gran formato y de complejidad tecnológica cuyo centro es la recreación en la forma. Por otro lado, la *estética relacional* que abandona la concepción moderna del espacio museístico como contexto de la obra para abrirla al ámbito de lo común y lo social.

La obra de arte concebida como una representación hiperrealista, capaz de traspasar la propia representación, incidir directamente en la realidad y presionar los límites de las instituciones en el poder genera discusión en la esfera pública. Un ejemplo de esto es la obra *El susurro de Tatlin No. 6* de la artista

⁵⁶ Fondo Monetario internacional.

⁵⁷ Banco Mundial.

plástica de origen cubano Tania Bruguera mostrada en 2008, en el patio central del Centro Wilfredo Lam, en la Habana, una institución que se encarga de la organización y realización de las Bienales de la Habana. Bruguera colocó un templete y un micrófono abierto para que los ciudadanos pudieran expresar sus opiniones sobre el régimen cubano durante un minuto. La radicalidad política de la acción tiene que ver con la convocatoria después del anuncio de reanudación diplomática entre Estados Unidos y Cuba; no se estableció ningún tipo de dirección a las expresiones de los participantes, sino que la intervención se generó de forma espontánea, sin filtro, para provocar el empoderamiento del público. La acción misma de ocupar el espacio y alzar la voz fue más eficaz que el contenido político de las consignas.

Este tipo de acciones sitúan a Bruguera como un referente tanto artístico como político. Estos hechos la han llevado a la cárcel por alterar el orden público, pero ¿no es esto lo que Tania Bruguera busca, alterar o desviar el orden de lo público? A propósito de lo expuesto en párrafos anteriores y volviendo a Rancière (Rancière J. , Sobre políticas estéticas, 2005, p. 13) quien dice que “[...] *lo propio del arte consiste en practicar una distribución nueva del espacio material y simbólico. Y por ahí es por donde el arte tiene que ver con la política*”, en este sentido, la acción de Bruguera es artística y política, pues un simple micrófono abierto en una plaza puso a prueba la tolerancia del régimen castrista a la disidencia y a la libertad de expresión.

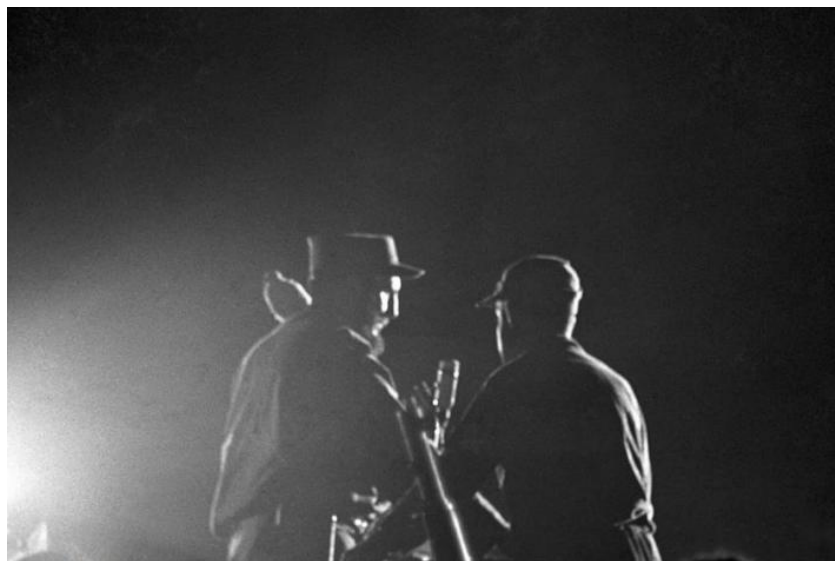




Imagen 39. Fotografías de archivo y fotografías de registro de la performance.⁵⁸

Las prácticas artísticas participativas como las que propone Bruguera difícilmente pueden estar contenidas en la producción de objetos, más bien son entendidas como un intersticio de lo social (Borriaud, 2008), donde la relación y participación entre personas es lo que da sentido a la obra. Desde esta perspectiva el arte se refiere a acciones que se insertan a la realidad, que interactúan con ella y en muchos casos la alteran.

Las relaciones entre las personas como manera de producir subjetividad encuentran en el arte colaborativo un abundante caldo de cultivo. De hecho, hacer arte puede servir como alternativa de compromiso social, como activismo que genera modos estéticos y políticos. En palabras de Rogelio López Cuenca,

“Del mismo modo que las relaciones de poder producen formas estéticas, a la inversa, las expresiones culturales constituyen modos de ver, de hacer visible, de representar, de simbolizar poder o contrapoder. Todo acto estético, en tanto que configuración de la experiencia, por su potencialidad de producir modos de ver, de sentir, de existir, es, por tanto, político” (López Cuenca, 2015).

⁵⁸ Véase <http://www.taniabruquera.com/cms/112-1-El+Susurro+de+Tatlin+6+versin+para+La+Habana+.htm>

3.1 El arte y el activismo

El artivismo participa del compromiso activista a través de modelos más asociativos y relacionales que fundamentan la experiencia artística en el propio proceso. Y viceversa, a veces ocurre que movimientos sociales utilizan estrategia de visibilización, allí donde no hay definición establecida de lo que es arte, política o vida cotidiana. *“El arte activista es, en primer lugar, procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción”* (Felshin, 2001, pág. 59).

Otra de las características del artivismo es que el ámbito en donde tiene lugar es casi siempre el espacio público: *“Las prácticas artísticas vinculadas al activismo son al mismo tiempo arte público, dado que muchas de ellas se despliegan en la calle y cuestionan el paradigma de lo que sucede en espacios comunes que están signados por las interacciones que suceden en ellos”*. (Delgado, 2013, p. 70). También algunas intervenciones artivistas se sitúan en lugares privados, pero que tienen interés público. Se puede decir que el artivismo no sólo es público por ocupar espacios comunes, sino porque intenta insertar tópicos en el ámbito de lo colectivo. Los artivistas son productores de situaciones, provocadores. El público es partícipe de la obra, ayuda en su construcción, se ve envuelto en las acciones y es capaz de modificarlas; ambos son productores de sentido.

La relación entre arte y activismo tienen precedentes en las primeras vanguardias artísticas y constituyen un conjunto de prácticas que son más o menos identificables aunque no específicamente como un “lenguaje artístico”. En este sentido podemos hablar de guerrillas simbólicas, revueltas, caravanas, campañas, asambleas, fiestas, raves, manifestaciones, declaraciones públicas, desplegados, comunicados, performances, entre otros. En muchas ocasiones se apropian de los dispositivos utilizados en los medios de comunicación, la publicidad, o las redes de información,

“se constituyen así como un ejemplo de práctica cultural viable que por un lado se inspira y saca provecho de la cultura popular y política, de la tecnología y de la comunicación de masas provenientes "del mundo real", y por otro es

heredera de las experiencias provenientes del ámbito artístico: el arte conceptual y el postmodernismo crítico. En conjunto estas prácticas están expandiendo de un modo creativo las fronteras del arte y el público y redefiniendo el papel del artista” (Felshin, 2001, pág. 61).

En ningún caso, el activismo es un lenguaje artístico formal; tampoco estetización de las acciones políticas. En el momento que la institución (museo, galería, bienal, etc.) absorbe estas prácticas artivistas como parte de su programación pierden parte de su eficacia, dado que el sistema del arte y el mercado son capaces de neutralizar los discursos. El grupo activista conocido como Flo 6x8 surge en España a raíz de los acontecimientos protagonizados por los bancos al expropiar las viviendas por algún impago de la hipoteca. Actuaban de forma anónima, sin dar conocer la identidad de sus integrantes; su medio de propagación eran las redes sociales. Desde el momento que los acogió la programación del CAAC⁵⁹ de Sevilla en la exposición *La imagen social del cuerpo* este dispositivo de resistencia se convierte en un “obra de arte” que no representa un riesgo ni para el público, ni para el autor, ni para la institución que lo presenta, y desde el museo tampoco es un provocación para los bancos. Las acciones realizadas en las instituciones bancarias son el verdadero escenario de sus prácticas, es ahí donde causan efectos. Como se ha dicho previamente el dispositivo artístico abandona la concepción moderna del espacio museístico como contexto de la obra para abrirla al ámbito de lo común y lo social.



Imagen 40. Fotograma de la acción.⁶⁰ *La Niña Ninja rompe el monedero*, del grupo de artistas Flo6x8 en una sucursal del Caixa Bank.

⁵⁹ Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

⁶⁰ Véase <http://flo6x8.com/content/la-ni%C3%B1a-ninja-rompe-el-monedero>.

En todo caso, se tiene la conciencia de que cualquier cosa-acción puede ser absorbida y mercadeable; en función de esto, las prácticas artísticas asociadas a la política y al activismo operan más como una TAZ.⁶¹

“Una TAZ es un ambiente de anarquía que no busca la permanencia, sino que mantiene su pureza emancipatoria cambiando continuamente su ubicación. TAZ es como una revuelta que no se engancha con el Estado, una operación guerrillera que libera un área (de la tierra, de tiempo, de la imaginación) y entonces se auto disuelve para volver a formar otro lugar, antes de que el Estado pueda aplastarla” (Ramírez Blanco, 2014, p. 55).

En las TAZ, la diversidad en expresiones de arte y política se deslindan de cualquier etiqueta, sus formas, intenciones, incluso perfiles ideológicos son tan múltiples, y diferentes que clasificarlos es complejo. El texto *Beautiful Trouble* (Boyd, 2015) ha realizado un acercamiento a estas acciones estableciendo diferentes puntos de contacto entre ellas, es un archivo y a la vez un manual de activismo que permite tener en cuenta que, aunque no se suscriben los mismos objetivos, están relacionadas.

Los recientes movimientos sociales en México, a partir de 2012, han logrado visualizar temas y problemáticas sociales realizando acciones en las que se diluyen las fronteras de la acción directa, arte, fiesta, y su intencionalidad comunicativa.

3.2 #YoSoy132

Durante la campaña presidencial de 2012 en México, el entonces candidato Enrique Peña Nieto, exgobernador del Estado de México, el 11 de mayo presentó su plataforma política en la Universidad Iberoamericana como parte de sus actividades de propaganda. Al final de su participación fue increpado por los estudiantes a causa de los hechos ocurridos durante su administración en San Salvador Atenco, en el Estado de México, el 3 mayo de 2006; donde la policía

⁶¹Por sus siglas en inglés, Zona Autónoma Temporal.

desalojó a un grupo de manifestantes vulnerando sus derechos, tal como consta en las recomendaciones de la Comisión Nacional de Derechos Humanos, dejando como saldo dos muertos (uno de ellos menor de edad), 146 detenciones arbitrarias y quejas contra policías por agresiones sexuales a 26 mujeres (CNDH, 2006).

Entre el público asistente a la presentación en la Universidad Iberoamericana había alumnos disfrazados con máscaras del expresidente Carlos Salinas⁶² y pancartas pidiendo explicaciones por el uso desproporcionado de la fuerza pública, se le interrogó sobre la represión violenta del movimiento de Atenco, a lo cual respondió: *“Sin duda dejé muy firme la determinación del gobierno de hacer respetar los derechos del Estado de México. Tomé la decisión de emplear la fuerza pública para mantener el orden y la paz”* (Vapormipatria 2012).



Imagen 41. Protestas de alumnos de la Universidad Iberoamericana durante la conferencia de Enrique Peña Nieto.⁶³

⁶² Persona controvertida en México, durante su mandato presidencial se privatizaron múltiples empresas del Estado y el país enfrentó una dura crisis económica.

⁶³ Véase <http://www.proceso.com.mx/307625/atenco-ibero-y-la-primavera-mexicana-en-2012>



Imagen 42. Foto Enrique Peña Nieto durante la conferencia en la Universidad Iberoamericana donde se suscitaron protestas de estudiantes por los hechos de Atenco.⁶⁴

Abucheado por algunos de los estudiantes, Enrique Peña Nieto (EPN) tuvo que refugiarse en los baños, puesto que, a la salida del lugar se concentraban más alumnos en protesta. Más tarde, Emilio Gamboa Patrón, Pedro Joaquín Codwell y Arturo Escobar y Vega⁶⁵ declaraban ante los medios de comunicación que las protestas fueron expresiones “porriles”⁶⁶ y de simpatizantes de Andrés Manuel López Obrador, otro de los candidatos a la presidencia. A lo que los estudiantes respondieron con un video en YouTube publicado el 12 de mayo de 2012,

“Estimados Joaquín Codwell, Arturo Escobar, Emilio Gamboa, así como medios de comunicación de dudosa neutralidad, usamos nuestro derecho de réplica para desmentirlos, somos estudiantes de la Ibero, no acarreados, no porros, y nadie nos entrenó para nada” (Vapormipatria 2012).

A partir de este video, que se convirtió en viral en las redes sociales, se sucedieron acciones en el espacio público y manifestaciones; surgió un movimiento espontáneo de participación ciudadana principalmente joven, que luego intentaría establecerse y legitimarse a través de asambleas y grupos.

⁶⁴ Véase <http://www.proceso.com.mx/307314/pena-nieto-la-imagen-comprada-se-deteriora>

⁶⁵Líder de la CNOP, Secretario General del PRI y Coordinador de senadores del PVEM. En ese orden.

⁶⁶Refiriéndose a los llamados “porros” que eran grupos de choque durante la llamada “Guerra sucia” en México en la década de los 70’s.



Imagen 43. Fotograma del video *Cómo nace Yo soy 132* Video original de yo soy 132. Vapormipatria (2012).⁶⁷

El movimiento #YoSoy132 participaba de las mismas estrategias que la *Primavera Árabe*, el 15M y Occupy Wall Street. Manifestantes espontáneos que se oponían al *status quo* político, económico y social, para lo cual hicieron uso de los medios de comunicación y las tecnologías de la información, además ocuparon las calles y plazas públicas.

Hay algunas categorías con las que pensar el movimiento #YoSoy132. En primer lugar, el uso de las redes como medio para organizarse y comunicar, y las nuevas prácticas sociales que estos dispositivos implican. En segundo lugar, la protesta como performatividad y extrañamiento. Por último, los contenidos visuales que dejan su paso.

Bajo el hashtag #YoSoy132 tuvieron lugar prácticas de cyber activismo que nutrían de contenidos audiovisuales a las redes sociales, el uso de estos recursos y la producción de imágenes icónicas hicieron frente a las narrativas del poder ligadas a los medios de comunicación tradicionales. A través de las redes sociales se convocaron a diferentes manifestaciones en la ciudad de

⁶⁷ Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=hca6lzoE2z8>

México y pronto se replicarían en diferentes ciudades del país. La primera convocatoria fue el 18 de mayo de 2012, por el derecho a la información y contra el sesgo informativo. Los estudiantes con las protestas, el video viral y el hashtag #YoSoy132 habían desvelado sin más la relación que tenía el candidato EPN con las televisoras. Por la manipulación de las audiencias para construir la imagen pública que le permitiera triunfar en las elecciones, la prensa de izquierda le llamaba el “tele candidato”.

Tras esta primera convocatoria por Internet se realizaron hasta tres marchas multitudinarias “anti” Peña Nieto, tan sólo en la capital del país, el 19 de mayo, el 10 de junio y el 24 de junio de 2012 (sin considerar las numerosas manifestaciones en el resto del país). Además se organizaron mítines, mesas de trabajo entre universitarios, festivales, manifestaciones en eventos públicos como en partidos de futbol y la programación de un debate presidencial independiente que sería transmitido por Internet.



Imagen 44. Foto de marcha “anti” Peña Nieto, 19 de mayo de 2012. Por MaloMalverde.⁶⁸

⁶⁸ Véase <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:MarchaYoSoy132.jpg>



Imagen 45. Foto de manifestación #YoSoy132.⁶⁹

Al igual que otros movimientos concentrados en las plazas, como el 15M en España, el #YoSoy132 probó formas de organización colectiva como las convocatorias o llamados a través de las redes sociales para participar en a-las manifestaciones. Aunque, quizá lo más significativo, por su potencial para congregar, haya sido la experiencia asamblearia, así como las redes sociales entre colectivos y personas, y la creación de nuevos grupos de trabajo y colaboración. Es decir, la relación de estos movimientos con las redes va más allá de su uso como canal, dado que intentan articularse como tal y quizá Internet sea un lugar más en donde se despliega su aspiración reticular.

Uno de los efectos más reveladores de este movimiento fue que organizaran por primera vez un debate entre los candidatos a la presidencia de México en el que respondieron también a las preguntas de universitarios. Un debate que no fue transmitido por las cadenas de televisión sino vía Internet y por la estación de radio de la Universidad Iberoamericana, al que EPN no asistió. Por un lado, cumplían con su deseo de democratizar los medios de comunicación y abrían la posibilidad de la existencia de otras formas de distribuir la información sobre las elecciones presidenciales.

⁶⁹ Véase <http://www.redpolitica.mx/ruta-electoral/yosoy132-entierran-la-democracia>

Las estrategias de auto producción y gestión de los medios de comunicación han sido una de las características de los movimiento sociales de los años de la década de los noventa, de ahí el surgimiento de la plataforma colectiva Indymedia que alberga información independiente mediada por los propios usuarios, buscando la diversidad de puntos de vista y la veracidad de la información dada.

Siguiendo ese mismo ideal de independencia y autogestión el #YoSoy132 experimentó con la creación de sus propios medios y con formas de colaboración. Organizaron el debate independiente con la presencia de universitarios, informaron de las acciones convocadas, realizaron constantes tareas de post producción de los discursos, imágenes o videos, y distribuyeron información por diferentes vías como blogs, publicaciones en redes sociales, documentales, revistas, etc.



Imagen 46. Foto de Asamblea del #YoSoy132 en la UNAM.⁷⁰

De entre los grupos que se organizaron en las asambleas no fueron pocos en los que participaban artistas. El 23 de junio celebraron en el zócalo de la ciudad de México talleres de arte y un festival de música financiado por las donaciones en las calles y a través de Internet. Pero la participación de artistas y colectivos tuvo lugar en muchas ciudades del país, desde fotógrafos, *performers*, video artistas, músicos, cantantes, pintores, etc., que colaboraron para dar visibilidad a las manifestaciones, pero sobretodo se integraban al ánimo festivo que se vivía en las calles.

⁷⁰ Ver en: <http://www.animalpolitico.com/2012/05/los-acuerdos-alcanzados-en-la-asamblea-yosoy132/>



Imagen 47 . Publicidad del festival #YoSoy132.⁷¹



Imagen 48. Foto del festival #YoSoy132.⁷²



Imagen 49 Fotos del festival #YoSoy132⁷³

⁷¹ Ver en: <http://www.proceso.com.mx/311854/listo-el-festival-yosoy132-en-el-zocalo-este-sabado>

⁷² Véase <http://www.24-horas.mx/yosoy132-la-inyeccion-de-aire-fresco/>

⁷³ Véase http://bitacoradeciclope.blogspot.com.es/2012_06_01_archive.html

Los contenidos de la protesta solían ser diversos y no planificados; los dispositivos y las formas de distribución formaban parte del mensaje. Inauguraron una nueva performatividad al modificar las formas en que las personas se relacionan y las cosas que hacen juntas. Con la producción visual, de audio, video y escrita, y su capacidad para propagarse viralmente, lograron trascender el interés nacional y posicionarse como tendencia mundial en Twitter. Además, consiguieron que otros actores, desde lugares muy distintos, se involucraran.

El potencial comunicativo del movimiento fue relevante, pero también lo fue el de producción de estas formas de aparición en la esfera pública. De hecho, lo subversivo consistió en participar de la construcción de escenarios públicos no mediados por las televisiones, la prensa y los líderes políticos y de opinión más visibles.

La emancipación pasó por la toma de la palabra y las imágenes como formas de auto representación de la movilización, y en un modo de producir un relato propio. Al mismo tiempo, implicaba lidiar con las contradicciones internas del movimiento, ya que suponía llevar un ritmo diferente al de los medios de comunicación al servicio de las empresas. Hyto Steyerl dice sobre la articulación de la protesta que,

“Toda articulación es un montaje de varios elementos- voces, imágenes, colores, pasiones o dogmas- en el tiempo y el espacio...La articulación de la protesta tiene dos niveles. En un nivel, la articulación, comprende la búsqueda de un lenguaje para la protesta política, su vocalización, verbalización o visualización. En otro nivel, la articulación también modela la estructura u organización interna de los movimientos de protesta. En otras palabras, hay dos tipos de concatenaciones diferentes: uno al nivel de los símbolos, el otro al nivel de las fuerzas políticas” (Steyerl, 2014, pág. 81).

En las redes sociales se viralizaron recursos de creatividad popular y colectiva que no sólo confrontaban el discurso de EPN y sus aliados, sino que dieron lugar a un discurso alternativo de la realidad. Esta intervención mediática quizá fue la más contundente hasta ese momento vivida en México. Por primera vez se

mostraba el poder y la sinergia que las redes sociales eran capaces de convocar. De hecho, los contenidos fueron pensados en función del dispositivo; creados con características que favorecieran la circulación de imágenes con poco peso, compatibles con diferentes dispositivos móviles, videos cortos a manera de registro de las manifestaciones; fotografías de imágenes producidas para las calles que tuvieron una segunda vida en las redes (fotos de carteles, grafitis, instalaciones, etc.) e imágenes diseñadas exclusivamente para la circulación en Internet. Los nuevos dispositivos al servicio de la imagen ponen al descubierto otras prácticas creativas para su producción y difusión. Al mismo tiempo, estas formas de participación de lo común y colectivo en la red son acontecimientos políticos.



Imagen 50. Fotografía de stickers, *Rexiste*.⁷⁴

No es trivial el uso de los canales de comunicación y el tipo de imagen que se puso en circulación, como hemos señalado anteriormente, se trata de formas autónomas de producción de imágenes y contenidos propios de los movimientos sociales. En este sentido, Steyerl reflexiona sobre el empleo de estrategias artísticas para configurar modelos propios y específicos de organización previos al montaje cinematográfico en la edición y producción de contenidos políticos. Dichos modelos consisten en el debate y consenso sobre lo que se incluye o excluye en las mesas de trabajo, y en las comunicaciones; del mismo modo se analiza el orden en que se presentan o estudian los hechos, las posiciones, las jerarquías en los temas que son relevantes para los colectivos, los actores, etc.

⁷⁴ Véase <http://rexiste.org/post/107921616337/resiste-coraz%C3%B3n-est%C3%A9ncil-sticker-que-le-da>.

Por tanto, la relación del arte con estos movimientos canaliza la producción de imágenes desde una labor colectiva, horizontal e incluso, a veces, caótica, como señala Steyerl,

“hay una forma de montaje de lo político que combina intereses organizados en una gramática propia que se reinventa una y otra vez. A este nivel, la articulación designa la forma de organización interna de los movimientos de protesta” (Steyerl, 2014, pág. 82).

Es así que estos movimientos sociales no sólo producen imágenes, sino que producen comportamientos, formas de hacer; es decir, son performativos.

Algunas acciones, señaladas por su caudal simbólico a través de la puesta en escena de bailes, música o representaciones teatrales y circenses, del movimiento *#YoSoy132* tuvieron lugar en el momento de la protesta. Se generó, de este modo, una eufórica participación principalmente de gente joven. La narración que hace uno de los activistas del movimiento, Misael Rojas, en 2013, da cuenta de las formas en las que se vivieron dichas protestas,

“¡Ojalá lo hubieran visto!, había de todos lugares, de todas las escuelas, de los más diversos trabajos, saltando, corriendo o caminando. A pasos altos y largos por los zancos, bailaban con la música de batucadas deportivas, violines y guitarras; la mayoría de las ocasiones había música improvisada con latas de aluminio, botes de Pet repentinamente convertidos en güiros, ramas de árboles utilizadas como baquetas y, si no había nada más, con las palmas de las manos acompañadas al ritmo de las caderas y la espalda... ¿Para qué el arte? El arte se ponía a la mano de aquel que quería hacer, comunicar o expresarse sin más” (Rojas, 2013, pág. 170).

Estas expresiones artísticas, en las protestas, produjeron situaciones de extrañamiento que, finalmente, se insertaron como modos espontáneos de relacionarse en lo cotidiano. La intensidad de la provocación a través del accionismo del *#YoSoy132* duró en torno a seis meses, desde mayo de 2012 a octubre del mismo año. Durante este periodo de tiempo ocuparon el espacio público en muchas ciudades del país, principalmente Ciudad de México. Las marchas multitudinarias y el asambleísmo fueron la clave para impulsar el movimiento. Las redes sociales difundieron y visibilizaron, críticamente, el

imaginario que construyeron de lo político. Sus acciones desdibujaron los límites entre la fiesta y la protesta, entre el arte y la vida; transformaron sus modos de existencia. Pese a la multitud que les siguió y la efusividad de esta, el movimiento se diluyó después de las elecciones del año 2012. Sin embargo, el trabajo desde las redes sociales permanece dando cobijo y visibilidad a nuevos colectivos que se manifiestan desde la protesta.



Imagen 51. Foto de manifestación de #YoSoy132 afuera de Televisa Chapultepec, donde realizaron diversas manifestaciones artísticas.⁷⁵

Las protestas como evento político y su performatividad no sólo tenía que ver con lo que se denomina arte de acción, sino, en un sentido más amplio, ocupar los espacios públicos y vincularse con otros colectivos, son en sí mismas un acontecimiento, un estar ahí y “exponer” el cuerpo.

⁷⁵ Véase <http://aristeguinoticias.com/1105/mexico/fotogaleria-un-ano-del-surgimiento-de-yosoy132/#&panel1-5>



Imagen 52. Foto de los rostros del #YoSoy132, por José Carlo González.⁷⁶

Los colectivos *Rexiste* (toma su nombre de un juego de palabras entre resistencia y existencia) y *más de 131*⁷⁷ derivaron de las protestas estudiantiles del anteriormente citado #YoSoy132. Estos colectivos cuentan con páginas web y redes sociales, donde cuelgan imágenes, textos, videos y enlaces de información libre, ligadas al movimiento #YoSoy132, y continúan con prácticas artivistas ahora centradas en otros intereses. Además de estos, paralelamente, otros colectivos trabajan actualmente por defensa de derechos digitales desde sus blogs y se vinculan con organizaciones en los que tratan temas de carácter social. “*El 132 cambió mi vida. Fue un símbolo increíblemente cabrón, todos nos sentimos identificados. Ya no puedo ver mi vida sin hacer algo social*” (De Llano, 2012), dice Ana Rolón para el diario el País, esta declaración engloba lo que para muchos ha sido el movimiento que permeó en su vida como un punto de inflexión y una experiencia vital que ha marcado su día a día.

Mediáticamente hubo presión sobre el movimiento, se generaron discusiones sobre cuáles eran los objetivos que deberían perseguir, y se les

⁷⁶ Véase <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2013/11/18/imagenes-del-yo-soy-132>

⁷⁷ Ambos colectivos estaban integrados inicialmente por alumnos de la Universidad Iberoamericana donde se origina el movimiento #Yosoy132

criticaba la falta de liderazgos visibles. Sin embargo, este movimiento espontáneo de ciudadanos, que respaldó a los alumnos de la universidad Iberoamericana, pronto hizo suyas las calles con demandas múltiples y formas distintas de oposición, y en esa interacción fue construyendo su propia agenda.

A propósito de estos movimientos, Benjamín Arditi, dice sobre las insurgencias que,

“[...] buscan modificar la partición de lo dado. Ellas son el plan en el sentido de que el hecho de que ocurran es significativo en sí mismo, independientemente de lo que proponen. Las demandas, manifiestos, programas y demás cosas que asociamos con el contenido se van viendo sobre la marcha. Lo propio de las insurgencias no es diseñar un nuevo orden sino abrir posibilidades mediante un desafío de nuestros imaginarios y mapas cognitivos” (Arditi, 2016, pág. 22).

Los participantes en el movimiento *#YoSoy132* intentaron asentar en objetivos concretos su propio entusiasmo y ampliar sus demandas. Tras realizar mesas de trabajo públicas, con la participación de alumnos de diferentes universidades, persiguieron objetivos más trascendentes: Democratización de los medios de comunicación, el cambio del modelo educativo, las reformas de: el modelo económico neoliberal, de seguridad nacional, de salud, así como la transformación política y la vinculación con movimientos sociales. Estos objetivos, más que demandas puntuales, fueron el horizonte utópico del movimiento.

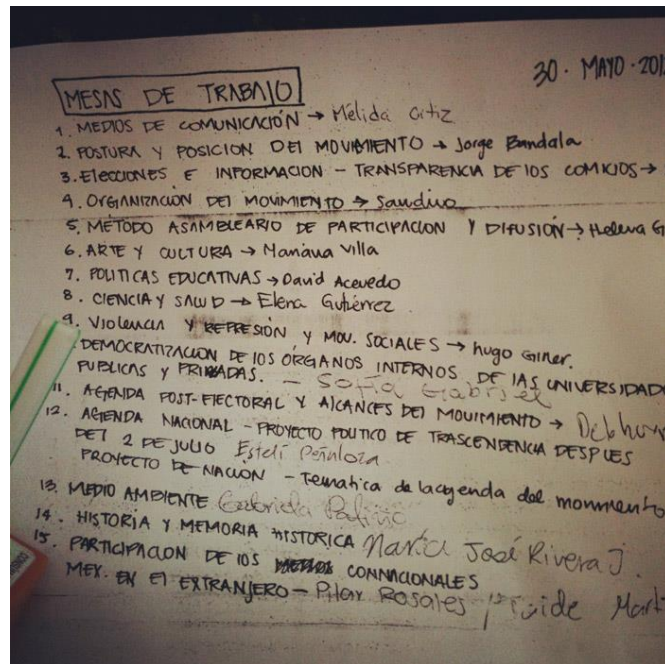


Imagen 53. Foto de Asamblea #YoSoy132.⁷⁸

El fenómeno de lo asambleario ha vuelto a cobrar relevancia en recientes movilizaciones. Es una estrategia, un modo de organización y de toma de decisiones que los colectivos han asimilado. En el movimiento #YoSoy132 la asamblea, como forma de organización colectiva, está fuertemente influenciada por prácticas sindicalistas de participación. También el carácter comunitario para la toma de decisiones aparece en las asambleas de los pueblos originarios o el zapatismo. La asamblea, de este modo, logra comprometer a sus participantes en acciones determinadas: congrega a un conjunto de personas con pasiones e intereses que se pueden concatenar para configurar imaginarios existenciales, utopías, prácticas artísticas y formas de vida alternativas.

A pesar de las movilizaciones y las acciones realizadas derivadas de ellas, en 2012, Enrique Peña Nieto ganó la presidencia de México. Muchos de los activistas decepcionados con los resultados de las elecciones salieron de la escena pública. Algunos de los grupos derivados del #YoSoy132 no sobrevivieron a la intrusión mediática. Los esfuerzos por mantener un movimiento de largo alcance podrían haber tenido un notable descalabro con la participación de algunos de sus integrantes más visibles en programas de la

⁷⁸ Véase <http://www.animalpolitico.com/2012/05/los-acuerdos-alcanzados-en-la-asamblea-yosoy132/>

cadena nacional Televisa⁷⁹, contra la que inicialmente se revelaron. El otro gran paso hacia la disolución del colectivo, finalmente, se da con la desaparición por disputas por derechos de autor de la página web que mantenía públicos archivos y comunicados del movimiento.

#YoSoy132 al igual que movimientos sociales como *Claremont Road*, *Reclaim the Streets* en Reino Unido, el *15 M* en España, *Occupy Wall Street* en Estados Unidos, no lograron su continuidad; están constituidos a la manera de TAZ⁸⁰ y asumieron su temporalidad. Sin embargo, quedan registros documentales y organizaciones de pequeños colectivos como parte de su acción. Los activistas continúan participando, de este modo, en el ámbito local, ejercen presión sobre el poder que gobierna y lo contrarrestan desde el posicionamiento crítico y público. Son un archivo abierto y diseminado que dio voz a otros modos de narrar el suceso social. La irrupción de estos discursos en la esfera de lo público y el rastro visual y documental que dejaron son la herencia de dichos movimientos. Sus imágenes han cumplido una doble función, por un lado ayudan a comprender el presente, pero también son indicios de este momento histórico.

En definitiva, el movimiento #YoSoy132, al articularse y aparecer en la esfera pública, puso en marcha su performatividad política. Su narrativa diferente y disidente contrarrestó la montada por las grandes cadenas de comunicación que gobiernan la opinión pública. Su accionismo ha elaborado otras subjetividades políticas colectivas al margen de lo hegemónico.

3.3 Ayotzinapa

En este apartado, para aproximarse a los hechos de la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes normalistas, además de la muerte de seis jóvenes más, se realizará una breve cronología de los datos que hasta ahora se conocen públicamente. Quizás así podrá entenderse, también, la indignación que estos hechos han despertado en la sociedad mexicana y en la comunidad

⁷⁹ Televisora a la cual se asociaba el entonces candidato EPN.

⁸⁰ Zona Autónoma Temporal

internacional. Por tanto, analizaremos las acciones que emprendieron las familias de los estudiantes desaparecidos y la reacción de la sociedad civil, dado que se generó un tipo de accionismo simbólico que perseguía demandar justicia y mantener viva su memoria.

3.3.1 Cronología

La noche del 26 de septiembre, de 2014, estudiantes, con recursos económicos precarios, de la escuela normal rural “Raúl Isidro Burgos”, de Ayotzinapa, tomaron dos autobuses con la finalidad de llegar a Iguala y a Ciudad de México. Su propósito era desde Iguala proseguir sus prácticas estudiantiles en la Costa chica de Guerrero y en segundo lugar acercar a una comitiva a la marcha conmemorativa del 2 de octubre que se celebraba en Ciudad de México con motivo de la matanza de estudiantes de 1968 por parte del gobierno mexicano.

En Iguala, el alcalde José Luis Abarca ordenó, a la policía municipal, detenerlos, al suponer que se dirigían a boicotear el acto de informe de gobierno de su esposa, María de los Ángeles Pineda, aunque más adelante se discute este móvil del caso. Entre el 26 y 27 de septiembre de 2014 policías municipales atacaron al grupo de estudiantes. El saldo de esta operación fueron seis muertos, veinticinco heridos y cuarenta y tres estudiantes desaparecidos, entregados presuntamente a sicarios para su ejecución según el reporte oficial de la Procuraduría General de la República (PGR). En los días siguientes arrestarán a veintidós policías por su presunta participación en la desaparición, y el alcalde de Iguala, Luis Abarca y su esposa María de los Ángeles Pinedo Villa, se dan a la fuga al ser señalados como autores indirectos del ataque a los estudiantes.

En el mes de octubre de 2014 se detuvieron a integrantes del cártel de Guerreros Unidos que, según las versiones de los policías implicados, fueron quienes dieron la orden para la ejecución y posterior incineración de los cuerpos en un basurero de Cocula.

El 29 de octubre de 2014 Enrique Peña Nieto se entrevista con los padres de los cuarenta y tres desaparecidos y promete que se intensificarán las búsquedas. El 27 de enero de 2015, el fiscal Jesús Murillo Karam establece la

verdad histórica según la cual los cuarenta y tres estudiantes fueron asesinados y después incinerados en el basurero de Cocula.

En marzo de 2015 llega a México para estudiar el caso el Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI) designado por la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH). Las investigaciones duran varios meses (hasta septiembre de 2015) tras esta fase, dicha Comisión denuncia casos de tortura a los detenidos, dificultades en la investigación a militares, así como numerosas irregularidades en el proceso. Finalmente, señala, como posible móvil de la matanza, el traslado de drogas oculta en uno de los autobuses tomados por los jóvenes; desmontando así “la verdad histórica” dada por el gobierno mexicano.

En noviembre de 2015 y tras el rechazo popular de la “verdad histórica” el Gobierno anuncia la creación de fiscalía especializada en la búsqueda de los jóvenes. El 9 de febrero 2016 el equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) no halla evidencias científicas ni biológicas que prueben que los cuarenta y tres fueran incinerados en Cocula. Meses más tarde, en abril, el GIEI documenta torturas a detenidos, aporta elementos que colocan a policías federales en varias escenas del crimen y denuncia más fallas en las pesquisas.

El 19 de agosto, los padres de los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos rompen el diálogo con el gobierno y exigen destitución del director de la Agencia de Investigación Criminal, Tomás Zerón, acusado por los padres de sembrar evidencias para dar credibilidad a la versión oficial. En febrero de 2017, tras la renuncia de Tomás Zerón, más de 100 organismo defensores de los Derechos Humanos alertan una actitud deliberada de ocultamiento de los hechos y una falta de voluntad institucional por esclarecerlos.

3.3.2 (Ex)Poner el cuerpo

Tras darse a conocer la desaparición de los cuarenta y tres estudiantes hubo grandes movilizaciones de protesta civil pidiendo justicia y transparencia en las investigaciones. Hasta el día de hoy los padres de los normalistas, así como periodistas, activistas y sectores de la sociedad civil mantienen dudas sobre

fiabilidad de la investigación y sus conclusiones sobre este caso. De tal modo que siguen reclamando justicia y la aparición de los normalistas desaparecidos bajo el lema “Vivos se los llevaron, vivos los queremos”.

Las acciones emprendidas por los padres de los estudiantes normalistas surgen del deseo de encontrar con vida a sus hijos, del dolor y la angustia por no saber su paradero; de la frustración y el desasosiego que la acción de la justicia ha añadido, puesto que no se han encontrado sus cuerpos ni vivos ni muertos. Tampoco se han aclarado los hechos. Peor aún, quienes deberían procurar la justicia manipularon la investigación, mintieron, ocultaron información y ejercieron violencia institucional.

Colectivos y asociaciones de campesinos, universitarios, artistas, periodistas, obreros, así como personas a título individual han emprendido acciones reactivas a la situación que responden a estos hechos violentos porque no los ha dejado indiferentes. Hechos que han removido su conciencia solidaria y los ha obligado a actuar fuera de todo plan o programa.

Desde entonces ha habido un sin número de manifestaciones no sólo en México sino en el ámbito internacional; entre ellas destaca el mitin de los padres de los estudiantes normalistas desaparecidos en el Zócalo de la Ciudad de México el 22 de octubre de 2014. A partir de ese momento, en muchas escuelas de México, los estudiantes llevaron a cabo acciones simbólicas como la colocación, a modo de instalación, de cuarenta y tres sillas vacías en sus centros escolares. Sillas que mostraban carteles con los nombres y las fotografías de cada uno de los desaparecidos.



Imagen 54. Instalación de sillas en la Universidad Autónoma de Querétaro.⁸¹

En la ascendente violencia que se vive en México, los grupos criminales dejan a su paso cuerpos de personas como portadores de mensajes escritos. La finalidad de estas acciones violentas es generar miedo, desasosiego y horror. Ante este *modus operandi*, la población reacciona con acciones comprometidas con el duelo y lo replican. Según Cuauhtémoc Medina,

“los actos de violencia criminal se transforman bajo una nueva gramática. Esta víctima/imagen destinada a crear silencio y terror local produjo un resultado expandido: se reinscribe como politización, como indignación, como escándalo, como protesta. Se erige como signo-resumen de un estado de cosas, cuyo estallido desplaza, con sus ondas expansivas, la estructura política-policial entera” (Medina, 2015).

Las imágenes de la violencia vivida cotidianamente, como dice Medina, son un “signo-resumen” de un estado de cosas; pero esta jerarquía de las imágenes también pone en cuestión qué vidas merecen ser lloradas y cuáles no. Por ejemplo, las imágenes de los muertos relacionados con el narcotráfico no adquieren el estatus de víctima, por tanto, no merecen compasión. Es decir, se establece una clasificación, un orden bajo el cual se organizan el lugar que ocupan las imágenes del horror en la esfera pública.

⁸¹ Véase <http://amqueretaro.com/queretaro/2014/11/14/llega-caravana-informativa-de-ayotzinapa-queretaro>

A los cuarenta y tres estudiantes se le suman los miles de muertos y desaparecidos en México en la última década; son rostros anónimos, cuerpos que no importan, y que también se les ha invisibilizado ante la justicia. A este respecto, sobre la jerarquía de la muerte y los discursos de poder, Butler reflexiona,

“Algunas vidas valen la pena, otras no; la distribución diferencial del dolor que decide qué clase de sujeto merece un duelo y qué clase de sujeto no, produce y mantiene ciertas concepciones excluyentes de quién es normativamente humano: ¿qué cuenta como vida vivible y muerte lamentable?” (Butler, *Vida precaria, el poder del duelo y la violencia*, 2006, pág. 16).

De ese modo, buscar el reconocimiento del otro como sujeto, como una vida que tiene valor implica, al mismo tiempo, la resignificación de uno mismo, pues

“[...] no somos entidades aisladas en lucha por el reconocimiento, sino que somos parte de un intercambio recíproco, un intercambio que nos destituye de nuestro lugar. Pedir reconocimiento u ofrecerlo no significa pedir que se reconozca lo que uno ya es. Significa invocar un devenir, instigar una transformación, exigir un futuro siempre en relación con el Otro” (Butler, *Vida precaria, el poder del duelo y la violencia*, 2006, págs. 71-72).

La desaparición de los cuarenta y tres estudiantes ha confrontado a la sociedad mexicana con su propia vulnerabilidad. Ser testigo de este tipo de acontecimientos brutales, y ante la imposibilidad de refugio en la justicia, desvela la precariedad de la existencia humana. También, desvela la fragilidad del cuerpo y el control que sobre él ejercen determinados órdenes como el de la violencia. En consecuencia, el cuerpo se interpreta como dócil a la vez que útil. Dócil para normalizar desde el terror y útil como herramienta de encuentro y subjetivación colectiva. Salir a la calle a manifestarse, aparecer en el espacio público es (ex)poner el cuerpo, y lo han expuesto muchos colectivos de la sociedad civil, entre ellos los propios artistas.

Ciertamente, las manifestaciones han sido una manera de mostrar la indignación, de visibilizar los hechos de Iguala y de ejercer presión nacional e internacional para esclarecer los sucesos y pedir justicia. También es una

manera de exponerse ante los otros, de reconocerse vulnerable y en ese encuentro construirse de nuevo.

A este respecto, la artista Elvira Santamaría explica las acciones performativas en el espacio público,

“Un performance es antes que nada un evento, algo que ocurre y puede hacer saltar la cadena simbólica o significativa de alguien en particular o de una comunidad, para bien o para mal (en su acepción más relativa). Ante tanta violencia, injusticia y corrupción, continuar la vida como si nada es legitimar la deshumanización y encarnarla en nuestra vida cotidiana...Para mí la realidad del arte acción, como cualquier otra forma de arte o disciplina humanista, no depende sólo de los conceptos o aspectos que la caracterizan sino de la renovación práctica y pensante de estos; depende de las acciones de un sujeto que se reconoce social” (Santamarina, 2016).

En las manifestaciones por los cuarenta y tres desaparecidos ha habido un despliegue de recursos performativos, por ejemplo en la ciudad de Zacatecas en 2015, un grupo de estudiantes de bachillerato realizó una acción en diferentes plazas de la ciudad, como parte de las protestas. En esa misma jornada de acción se llevaron a cabo exposiciones callejeras de fotografía y pintura, e intervenciones en jardines públicos, como memoriales para los desaparecidos.



Imagen 55. Foto de acción de estudiantes en Zacatecas por el primer aniversario de la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa.

En la Ciudad de México (2015), más de 200 organizaciones convocaron a la jornada #43x43, es decir, 43 horas de acciones por los cuarenta y tres normalistas desaparecidos. Fue un evento político, cultural en las inmediaciones del Palacio de Bellas Artes, cuya finalidad era exigir verdad, memoria y justicia por Ayotzinapa, y revertir las estrategias de olvido que el Gobierno tras la presentación de la “verdad histórica” quiso imponer.

Este tipo de eventos, en el espacio público, proponen una práctica artística desligada del mundo del arte, pero asociada a la colaboración. Las prácticas políticas no se definen por sus temáticas sino por el grado en que se implican con sus causas y por el poder transformador que afecta a quienes participan en ellas.

Ocupar el espacio público requiere un nivel de compromiso con el *Otro*, cuando hay situaciones como la descrita, que exceden nuestras capacidades de entender y de actuar con normalidad, nos vemos obligados a salir a la escena pública, a tomar posición y no sólo reivindicar una causa, sino exponernos a los cruces con los demás. Cada una de las veces que los manifestantes se enmascaran con los rostros de los normalistas desaparecidos es un modo de reconocer la propia vulnerabilidad desde una acción simbólica que utiliza el cuerpo para tomar el lugar del *Otro*.



Imagen 56. Foto de manifestación por Ayotzinapa.⁸²

⁸² Véase <http://horizontal.mx/ayotzinapa-no-se-olvida-una-cronica-en-tres-tiempos/>



Imagen 57. Foto: Iván Stephens.⁸³

El artista Rafael Lozano Hemmer, a seis meses de la desaparición de los estudiantes, realizó el proyecto *Nivel de confianza* (2015). Utilizando los rostros de los desaparecidos para diseñar un programa de reconocimiento facial. Un software de descarga libre que se activa, con una web cam y una computadora, para buscar a los normalistas desaparecidos. Cada interacción arrojaba elementos de coincidencia entre quien pone su rostro frente al dispositivo y las imágenes de los rostros de los estudiantes.

El objetivo de este dispositivo era mantener a las víctimas en espacios y en medios visibles, y que las personas que interactúan con él interioricen la búsqueda. En sus propias palabras dice,

“A estas alturas, cuando aún no sabemos el paradero de los estudiantes, es imposible e indeseable monumentalizar los hechos. Si acaso lo que deseamos es que se «personalice» la tragedia. En este sentido, me encantaría que, por ejemplo, nuestros políticos se vieran ante este espejo biométrico y descubrieran qué estudiante tiene los rasgos faciales más parecidos a los de ellos, para generar empatía, intimidad y una sensación de responsabilidad y parentesco” (Lozano-Hemmer, 2015).

⁸³ Véase <http://www.sinembargo.mx/27-03-2015/1291816>



Imagen 58. Foto de Nivel de confianza. Por Rafael Lozano-Hemmer (2015).⁸⁴

La identificación entre las personas que se han manifestado en las calles y las plazas pone en evidencia también el distanciamiento del Estado mexicano hacia la sociedad en general y hacia las familias de los desaparecidos en particular. Dos hechos puntuales dan cuenta de esto; en el mes de diciembre de 2014 Enrique Peña Nieto realizó una visita de trabajo al estado de Guerrero, no arribó a Ayotzinapa, ni a Iguala, sino que se dirigió al municipio de Coyuca de Benítez en donde inauguró un puente.

Desde ahí envió un mensaje encaminado a superar el dolor de la desaparición de los estudiantes (tan sólo tres meses después de los hechos), dijo: *“Quiero convocarles para que con su capacidad, con su compromiso con su estado, con su comunidad, con sus propias familias, hagamos realmente un esfuerzo colectivo para que vayamos hacia delante y podamos realmente superar este momento de dolor”* (Peña Nieto, 2014). Un mes antes, en conferencia de prensa, el entonces fiscal José Murillo Karam, mientras informaba los avances de la investigación, terminaba, con apuro la sesión de preguntas,

⁸⁴ Véase <http://www.revistacodigo.com/nivel-de-confianza-de-rafael-lozano-hemmer-ayotzinapa/>

con la frase: “ya me cansé”. Las palabras de Peña Nieto y de Murillo Karam, fueron el preludio a la “verdad histórica” defendida por el Estado que no dejó satisfechos ni a familiares, ni a organismos internacionales de Derechos Humanos, ni a la prensa y, por supuesto, a muchos sectores de la sociedad civil. Estas palabras dejan ver la falta de empatía, la prisa por dar vuelta a la página y por terminado el asunto.

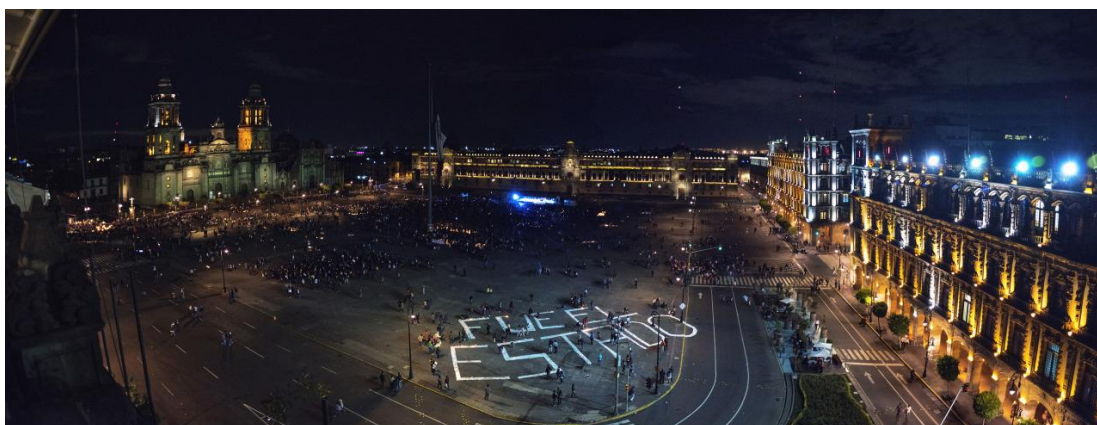


Imagen 59. Foto de Pinta en el Zócalo de la ciudad de México, por Rexiste.⁸⁵



Imagen 60. Foto: Pinta en la Estela de Luz, por Rexiste.⁸⁶

Sin embargo, el mensaje produjo el efecto contrario. La población respondió manifestándose de nuevo en las calles y a través de las redes sociales. Fueron muchas las personas que se sintieron indignadas, porque como afirma Marina Garcés: “el mal sufrido por un solo hombre se convierte en peste

⁸⁵ Véase <http://rexiste.org/post/107326632417/pinta-monumental-fue-el-estado-en-el-z%C3%B3calo-d>

⁸⁶ Véase <http://rexiste.org/tagged/Pinta>

colectiva. Esta peste tiene un extraño nombre: dignidad. En la revuelta, algo levanta al individuo en defensa de una dignidad común a todos los hombres” (Garcés, 2013, pág. 53).

El 27 de abril de 2015, a siete meses de los acontecimientos ocurridos en Iguala, Guerrero, fue colocado en la calle un llamado “antimonumento” en homenaje a los cuarenta y tres estudiantes desaparecidos de la escuela normal rural Raúl Isidro Burgos. Se trata de tres piezas con el símbolo + (más), así como los números 4 y 3. Esta simbólica instalación fue colocada en el cruce del Paseo de la Reforma y Bucareli, en la emblemática y conocida avenida de la Reforma en la Ciudad de México por albergar numerosos monumentos históricos que representan la orgullosa historia de la nación. Un memorial que actúa, no sólo, como transgresión y reclamo al Estado que quiere olvidar, sino como memoria y necesidad de proseguir la búsqueda de los que aún no han aparecido (de ahí el signo +, dado que siguen vivos hasta que no se demuestre lo contrario). La escultura retoma una de las formas visuales que circularon en las redes sociales a modo de denuncia; de este modo, entendemos que se produce un “traslado” simbólico de la imagen que construyó la identidad de la protesta en el espacio virtual a la ocupación de dicho símbolo en el espacio real, la calle.



Imagen 61. Foto del antimonumento +43. Por Argelia Guerrero.⁸⁷

⁸⁷ Véase <https://www.centrode medioslibres.org/2015/04/28/comunicado-anti-monumento-43/>

En el comunicado de la comisión +43 se pueden leer las motivaciones de ésta acción,

“Si un Monumento remite a un acontecimiento del pasado que es necesario aprehender (en latín *momentum* significa “recuerdo”), el proyecto +43 es la construcción de un “antimonumento” porque no aspira a perpetuar el recuerdo, sino a alterar la percepción de que un hecho es inamovible. +43 se define como una protesta permanente de reclamo y de justicia al Estado en el espacio público” (Medina 2015).

A más de dos años de la desaparición de los normalistas, la presencia de los activistas que reclaman transparencia en las investigaciones se diluye en los medios de comunicación como televisoras y periódicos de circulación nacional. Sin embargo se mantienen en las redes sociales y cuentan con el apoyo de asociaciones y ciudadanos que pretenden mantener el tema en la agenda pública.

Los actos realizados alrededor de la desaparición de los normalistas son al mismo tiempo políticos y simbólicos; introducen en las narrativas mediáticas una verdad incómoda en torno a la violencia y sacuden a la opinión pública. Son estrategias contra el olvido y un llamado en voz alta a la justicia.

En muchas de sus acciones los activistas ponen el cuerpo, resulta un acto paradójico poner el cuerpo porque “[...] *porta una ambigüedad intrínseca, ocupar el lugar del ausente es aceptar intrínsecamente que cualquiera de los allí presentes podría haber sido desaparecido*” dice Expósito (2013) sobre el siluetazo en Argentina, pero cuyas palabras son pertinentes para los manifestantes por Ayotzinapa. Ocupar el espacio público, la plaza, la calle tiene un precio que se paga con el cuerpo, el que aguanta las formas de operar del Estado para disolver a los manifestantes; ponen su carne como muro, como bloque, es donde la violencia ejercida tiene su principal campo de batalla.

Durante la manifestación del 20 de noviembre (día de la conmemoración de la revolución mexicana) en 2014 para pedir la aparición de los 43, los activistas fueron objeto de “encapsulamientos” por parte de la policía para evitar que se congregaran más en el zócalo de la ciudad de México y lo ocuparan; luego se realizó el desalojo de las plazas y calles, y la detención de manifestantes. Hubo un sin número de quejas y denuncias sobre la represión del

Estado ante un derecho legítimo a la manifestación, las mismas que no han tenido ninguna repercusión contra la policía ni los funcionarios que la ordenaron.



Imagen 62. Foto de manifestación por Ayotzinapa.⁸⁸

(Ex)Poner el cuerpo y asumirlo como campo de batalla, como espacio de subjetividad política tiene referencias prácticas en el arte feminista, punks, o discursos identitarios de la segunda mitad del siglo XX. Quizá su referencia más cercana esté, como hemos dicho, con el siluetazo en Argentina, pues una esa lucha por los hijos desaparecidos, son las madres y los padres quienes con su dolor salen a las calle y piden su aparición con vida. Se unen a ellos la sociedad civil, entre ellos artistas, utilizan estrategias creativas para poner el cuerpo por los que faltan.



Imagen 63. Foto de siluetas dibujadas por los desaparecidos de Ayotzinapa (2014).⁸⁹

⁸⁸ Véase <http://lopezdoriga.com/tag/marcha-20-de-noviembre/>

⁸⁹ Véase <https://www.flickr.com/photos/90638369@N00/15679826861/in/photolist-pRhYst-yiqqEY-oTWjnK-b8F3qD-pbWtSK-b8Fo1t-pqHW3X-zbRwxy-oY9MZG-sk1eBQ-zcZ9qQ-q9wJTF-pRfhQf-s1P3AB->



Imagen 64. Fotos de Siluetas de los 43 en Monte Albán ⁹⁰

La acción global #Ayotzinapa tiene su antecedente en la Acción Global de los Pueblos, organización que tuvo lugar en Ginebra en 1998 cuando se comenzó a formar una coordinación de movimientos de resistencia contra el mercado globalizado y se realizaron, por primera vez, acciones en los cinco continentes.

En dicha organización, ante la idea de globalizar la resistencia, se nombraron acciones globales, como las de #Ayotzinapa, para llevarlas a cabo simultáneamente en distintos lugares del planeta. Estas acciones son organizadas y difundidas a través de Internet. De este modo, los activistas encuentran eco y solidaridad en muchas partes del mundo. Se suman participantes de todas las nacionalidades que, a su vez, convocan manifestaciones, asambleas, boicots a eventos del gobierno mexicano en el extranjero, etc. Se genera, por tanto, una implicación global a través de las redes sociales con contenidos que logran atraer la atención de los medios de comunicación internacionales y de este modo ejercer presión al gobierno; se

s1PTRv-ro9qTJ-pBjirH-pRgaG6-yVgYXd-pTzdf-rsjZ5oG-b8F6n6-yfSHzY-q9ttiL-pBqorb-pcLNgc-b8Fgg-pRXySo-b8F9Ji-pBopwD-pBjReF-s3FhBt-sk16EY-s3G8oX-b8Fh4n-yVopTH-pBmNV7-rDA3eR-romb1c-rDzJfq-ro81to-oX1Jrv-zcU8ng-rBoV35-pRiuju-sk6E1D-pTznfk-pcxmBo-b8FkiP-b8F2nM/

⁹⁰ Véase <http://old.nvnoticias.com/oaxaca/general/protestas/244057-sobre-edificio-monte-alban-colocan-siluetas-43-normalistas>

ofrece ayuda económica para solventar los gastos de las caravanas de los padres de los normalistas desaparecidos a diferentes lugares de México y del extranjero, pero sobre todo se participa de una creación de sentido colectivo de solidaridad.



Imagen 65. Foto de Siluetazo por Ayotzinapa, como parte de la primera Acción Global #Ayotzinapa en el MACBA, Barcelona.⁹¹

Las acciones, con frecuencia creativas, son en efecto una modalidad de producción subjetiva; que a decir de Expósito (2013) la producción es un modo de organización y la organización es un modo de producción, no sólo de imágenes o insumos sino la de una manera global de organizarse para hacer frente al miedo y la violencia. Muchas de estas muestras de solidaridad se gestan en el ámbito de la visualidad, pero que desbordan el ámbito artístico sin despojarse de sus herramientas para ponerlas a la asistencia de la producción de sociabilidades o para decirlo en términos de Beuys de la *escultura social*.

Pensar sobre #YoSoy132 y la acción global Ayotzinapa, vinculadas a la acción política directa y al activismo, en donde las prácticas artísticas se ponen al servicio de la producción, la subjetividad política del despliegue de diferentes modos de sociabilidad es imprescindible. Requiere de la reflexión continua y crítica, pero al mismo tiempo sirven como pedagogías de la ciudadanía, modelos de asociación solidaria, formas expresivas y productivas que se encuentran en proceso. Las prácticas artísticas insertas en movimientos sociales y políticos no se centran en la producción de objetos estéticos, tiene acento en el proceso, en

⁹¹ Véase <http://www.macba.cat/es/pei-siluetazo-ayotzinapa>

la producción de relaciones de solidaridad, de cooperación y de organización; las mismas que se hacen necesarias en el contexto mexicano en la actualidad, puesto que plantean al menos una posibilidad de hacer frente a la violencia y el terror, a través de estrategias de intervención en la vida pública, técnicas de participación que son al mismo tiempo formas de subjetivación colectiva. A este respecto Marina Garcés dice: *“¿qué encuentra el yo que en el rechazo, la revuelta o la visión de lo intolerable es arrancado de su soledad? Lo que encuentra es el mundo, que deja de ser objeto de contemplación y de manipulación del sujeto, para ser experimentado como una actividad compartida. Lo que encuentra, por tanto, no es una comunidad sino un mundo común”* (Garcés, 2013, pág. 55).

CAPÍTULO IV: Prácticas artísticas y redes

Este apartado se dividirá en dos subapartados: en el primero se analizará el uso político de la imagen durante la llamada *Primavera Árabe*, haciendo énfasis en la idoneidad de las redes sociales como herramientas para la difusión de la producción simbólica ideologizada y la captación organizada de colectivos afines. El segundo, analizaremos cómo, en la actualidad, se producen prácticas artísticas que desdibujan o diluyen los límites con lo documental y político y responden al orden contemporáneo de aproximar el arte en la vida. Dichas prácticas utilizan Internet como insumo y base de datos para su producción, como medio de distribución y lugar desde el que se producen redes colaborativas.

4.1 Narrativas marginales: la imagen en las redes sociales durante las revueltas en países árabes (2011-2013)

Este texto presenta un análisis del uso de las imágenes en las redes sociales durante las protestas en países árabes entre 2011 y 2013. No tiene pretensiones historiográficas, sino que persigue entender las circunstancias en las que se pusieron en juego diversas estrategias del uso político de las imágenes como formas de visualizar la revuelta.

Este conjunto de prácticas mediáticas formaron parte de los acontecimientos revulsivos. Por sus características, ofrecieron una mirada de los hechos y generaron presión local e internacional para lograr sus fines, al menos en el caso de Túnez, Egipto y Libia, donde hubo un cambio de régimen. Sin embargo, como quedó demostrado en otros lugares, las movilizaciones, por sí solas, no generaron cambios de mandatarios, ni las revueltas se traducen en el fortalecimiento de la democracia, la justicia, la igualdad de oportunidades y bienestar que se reclamaban; estas acciones quizá deban interpretarse como parte de algo mayor, de un anhelo de más largo alcance que aún está por conseguirse. Aun así, las revueltas en el mundo árabe ya instalaron un precedente, fortalecieron las capacidades de organización y resistencia;

probando nuevas formas de participación colectiva y experimentando otras configuraciones subjetivas. Dichas revueltas han obligado al mundo a mirar hacia estos países fuera de la lógica del subordinado o del fundamentalista, más bien como grupos empoderados que a través de la protesta social buscan hacerse cargo de su propio destino.

El punto de partida de estos movimientos subversivos, dentro de lo que los medios llamaron la *Primavera Árabe*, se desató en una región donde una de cada cinco personas tenía entre 14 y 24 años y sólo nueve de los veintidós países de la región habían desarrollado políticas para los jóvenes o estaba en procesos de hacerlo. La tasa de desempleo entre los jóvenes de los países árabes era la más alta en el mundo, su participación en el parlamento en países como Bahreín y Líbano era tan sólo del 7% y sólo Egipto, Jordania, Túnez y Yemen tenían comités legislativos enfocados a la juventud según se recoge en la División de Política Económica y Desarrollo de las Naciones Unidas. (United Nations Economic and Social Commission for Western Asia and the United Nations Programme on Youth, 2011).

Sin embargo, en un estudio de abril de 2012 del portal de estadística *statista* (statista, 2015) se muestran los porcentajes de usuarios de redes sociales que comparten su visión política, estando Líbano con un 68%, Túnez 67%, Egipto 63% y Jordania 60%, en comparación de España que alcanza el 34%. También muestra que en 2011, el uso de *Facebook* para organizar protestas se elevó a 18.8% en Túnez el día que Zine El Abidine Ben Ali huyó del país, y en Bahrein subió a 32% el 14 de febrero en el inicio de la revuelta (statista, 2015). Es decir, que a pesar de la precariedad de los jóvenes en los países mencionados, su implicación política iba en aumento y las redes sociales fueron su canal de expresión y organización.

El estado de control, en las sociedades contemporáneas, pasa por la imagen debido a su preponderancia en las redes sociales que ocupan gran tiempo de nuestra vida y conforman una esfera de representación de la realidad. Sólo en *Facebook* cada día circulan alrededor de 350 millones de imágenes, según el portal Business Insider (Smith, 2013). Sus servicios tienen una nueva aplicación que permite poner un filtro a la fotografía de perfil para apoyar una

causa, esta se experimentó tras la aprobación de matrimonio entre personas del mismo sexo en Estados Unidos; después, con los ataques en París, en noviembre de 2015, el filtro volvió ser usado en las redes sociales a pesar de las críticas. La imagen, en este contexto, es eminentemente política, y su uso se masifica con la finalidad de sumarse o respaldar una visión del mundo. Incluso, desde el dispositivo, se vislumbra una jerarquía entre las causas políticas: un ordenamiento de lo que es importante y lo que no.

El crecimiento orgánico o viralización de una publicación o imagen en las redes sociales como *Facebook* es cada vez más complicado debido a la segmentación de los usuarios (*targeting*). Las redes sociales los agrupan por afinidades, idioma, religión, sexo, orientación sexual, ubicación, incluso por inclinaciones políticas; todo esto con fines comerciales, para personalizar la publicidad dirigida; por lo que hoy es difícil que las publicaciones e imágenes trasciendan las barreras de la segmentación. El *targeting* en *Facebook* no funcionaba así durante las protestas en Turquía, Túnez o Siria en 2011. En este periodo, las imágenes aparecían en el *timeline* de todos los *amigos* e incluso, podían ser vistas por los *amigos* de los *amigos*. Fue en febrero de 2012 cuando el crecimiento orgánico de las publicaciones se desplomó un 12% de acuerdo con la revista *Forbes* (DeMers, 2015) y a partir de entonces, cada año se ve mermado. Actualmente, para que una imagen de la revuelta (en este caso) circule viralmente por las redes sociales, hace falta utilizar las mismas herramientas de segmentación y estrategias que utiliza el marketing para colocar sus marcas. Hoy en día se hacen cada vez más visibles las estrategias de control y manipulación de las redes sociales por medio de noticias falsas, imágenes trucadas, grupos pagados para generar tendencias o desacreditar opiniones o posturas, etc. Estas acciones se ponen en marcha no sólo por parte de las empresas que buscan colocar productos, sino por cada vez más actores políticos o corrientes ideológicas radicales.

Durante las revueltas de 2011, en los países árabes se puso en evidencia cómo los mecanismos de control de los Estados no estaban preparados para afrontar la circulación de la imagen e información a través de las redes sociales. Para evitar las revueltas no bastaba con censurar los blogs ni las páginas web

que compartían información subversiva, se requería un refinamiento de las formas de censura, tal como sucedió más tarde.

Ante la pérdida del control sobre la información y la falta de experiencia sobre el funcionamiento de las redes sociales, los Estados hicieron uso de las viejas prácticas de intimidación que pasan por la aprobación de leyes restrictivas, el hacking de páginas web, apagones masivos de Internet, hasta el arresto y asesinato de periodistas y cyberactivistas.

En Egipto, el Servicio de Investigaciones de Seguridad del Estado bloqueó *Twitter* el 25 de enero de 2011 y dos días después el país sufrió un apagón total de Internet y mensajes de texto SMS (Woodcock, 2011); en Libia, entre el 18 y el 3 de marzo, reiterados apagones fueron puestos en marcha (Alberto Dainotti, 2011). En Egipto, en 2013, al menos cinco periodistas independientes que subían contenido a Internet fueron encarcelados con cargos de “incitación a la venganza” o publicar contenidos contra el gobierno (Committee to Protect Journalists, 2014). En Arabia Saudita se llevó a cabo el arresto de varios cyberactivistas que convocaron a las protestas del 11 de marzo de 2011 y Faisal Ahmed Abdul-Ahadwas, un administrador de un grupo de *Facebook*, fue asesinado por las fuerzas de seguridad del Estado quienes trataron de encubrir el crimen (Weisenthal, 2011). En Bahrein, Ahmed Ismail Hassan fue asesinado a tiros mientras filmaba las protestas en Salmabad, Ahmed compartía sus videos en Youtube y eran utilizados por medios internacionales para describir la situación en el país (Committee to Protect Journalists, 2015). En Siria, Abu Yezan al-Hamaoui fue asesinado por un francotirador del gobierno mientras servía como guía de un reportero de Al-Jazeera en la provincia de Hama, Abu Yezan era vocero del Concilio Revolucionario y documentaba el conflicto en videos para Youtube, en diciembre de 2012 registró el ataque sirio a una panadería en Hama que mató a 90 civiles, fue asesinado tres días después (Committee to Protect Journalists, 2015).

La censura de ciertos canales de transmisión y la violencia ejercida sobre los ciudadanos que documentaron los hechos no fueron capaces de frenar el flujo de información, ni de parar las convocatorias a la congregación en espacios públicos. Aun así, el control sobre Internet se ha ido sofisticando al mismo tiempo

que las formas de producción de contenido y las de interacción social en las redes han ido cambiando.

Las primeras polémicas sobre censura en *Twitter* llegaron en 2010 y 2011 cuando activistas de varias partes del mundo, especialmente de los Estados Unidos, acusaron a la compañía de censurar Treading Topics (TT) como los del movimiento *Occupy Wall Street* y *Wikileaks* (Copeland, 2011). *Twitter* aseguró que no se trató de censura, sino que el algoritmo o la manera en que se seleccionan los temas del momento priorizaba la novedad de la información sobre la cantidad de veces que aparece; es decir, para que un tema se volviera TT era necesario que usuarios nuevos hicieran un post sobre ello, ya no se tenía en cuenta la cantidad de *tweets* generados sobre ese tema. Además, un hashtag que hubiera sido popular con antelación no podía volver a la lista de TT a menos que un nuevo grupo de usuarios lo retomara (Larson, 2011).

Pese a la censura, en octubre de 2012, después de *Google*, *Facebook* fue la página web más utilizada por los usuarios de Internet de la región del medio Oriente y el norte de África con 101.17 millones de visitas y *Twitter* alcanzó los 15.22 millones (statista, 2015). En 2011, el hashtag más popular fue #Egypt y el octavo fue #Jan25 que hace alusión a las protestas en ese país el 25 de enero de ese mismo año (YEAR IN REVIEW, 2011).

Gracias a *Twitter*, las movilizaciones de Egipto y Siria, con el hashtag #Siria y #EyesonSiria, fueron vistas al rededor del mundo; por estas razones, la decisión de *Twitter* en 2012 de colaborar con los gobiernos de cada país para censurar contenidos que incumplieran con las leyes de cada gobierno fue ampliamente rechazada por los usuarios, causando preocupación y protestas alrededor del mundo. En especial, en los países donde se había suscitado *La primavera árabe*, las críticas hacían énfasis en cómo muchas de las legislaciones locales iban en contra de la libertad de expresión protegida por la ley internacional en materia de derechos humanos (Edwards, 2012).

Así como la revuelta tuvo que imaginar nuevas formas de organización y de proyección, los Estados tuvieron que idear nuevos modos de control social. Aprendieron que no bastaba con censurar la imagen, lo que necesitaban era controlar el dispositivo (mediante tweetbots, segmentación, filtro de fotografía

para *Facebook*, etc.) desviando los flujos para dominar el *marco de guerra* (Butler, Marcos de Guerra. *Las vidas lloradas*, 2010), la atención y el debate público, creando, de esta forma, narrativas de la realidad.

Desde el punto de vista de la *mediología* (Debray, 2001) el análisis de las imágenes, así como de los medios en los que se ponen en circulación, construyen marcos de interpretación y actuación capaces de trascender su propia temporalidad. Controlar la imagen es delimitar las formas de lo real, el consumo de las imágenes en la era del “capitalismo artístico⁹²” permea nuestras ideas políticas y éticas (Lipovetsky, 2015).

En un mundo hiperestetizado, en donde la producción va más allá de los objetos y se centra en la creación de prácticas hedonistas, el mercado explota el deseo y las emociones, genera experiencias en una economía de lo inmaterial. Aun así, a pesar querer mantenerse en una burbuja, no se pueden evitar los encuentros con otras esferas de la realidad, *“consumimos cada vez más belleza pero nuestra vida no es bella: ahí radica el éxito y el fracaso profundo del capitalismo artístico”* (Lipovetsky, 2015, pág. 26). La insatisfacción provocada por el hiperconsumo y la vida cotidiana ocupada por objetos que generan una sensación de identificación y de bienestar, tienen su contraparte en las condiciones de precariedad ocasionadas por las crisis financieras, la pérdida de derechos laborales, la cada vez más controlada libertad de expresión, recortes en sanidad y educación. La sociedad reacciona para preservar y mantener este ideal de bienestar. Las estrategias de estetización provocan una tensión entre el terreno de las emociones y el de las condiciones de vida.

Las revueltas en los países árabes no pudieron evitar su espectacularización porque el mercado es capaz de absorber y neutralizarlo todo, de convertir en mercancía no solo cualquier objeto sino cualquier experiencia. La diferencia entre publicidad y crítica social, entre viralizar una idea por las redes sociales y su uso como medio de filiación para el mercado es prácticamente inexistente. El capitalismo artístico logra incorporar la rebeldía como valor estético a su servicio.

⁹² Lipovetsky argumenta sobre la estetización de las actividades humanas, la generación de experiencias hedonistas como valor de mercado.

Como explica Guy Debord en *La Sociedad del Espectáculo*:

“El movimiento de banalización que bajo las diversiones cambiantes del espectáculo domina mundialmente la sociedad moderna, la domina también en cada uno de los puntos donde el consumo desarrollado de mercancías ha multiplicado aparentemente los roles y los objetos a elegir... A la aceptación beata de lo que existe puede unirse también como una misma cosa la revuelta puramente espectacular: esto expresa el simple hecho de que la insatisfacción misma se ha convertido en una mercancía...” (Debord, 2000, pág. 52).

Después de las protestas en la plaza Tahrir, donde se congregaron miles de personas para pedir la renuncia Hosni Mubarak, la publicidad no tardó en hacer uso de las emociones suscitadas durante las manifestaciones. Posterior a la dimisión del mandatario, Coca-cola lanzó un video promocional titulado “Make tomorrow Better” cuyo título alude a un refrán árabe “Haz el mañana mejor, el sol está saliendo”. En las primeras escenas se muestra la ciudad del Cairo gris, el cielo se ha llenado de nubes negras, al fondo podemos ver las pirámides de Giza. Después, las imágenes nos llevan a la plaza Tahrir donde hay un anuncio descolorido de Coca-cola. Un nuevo cambio de escena muestra a un joven caminando frente al tráfico de la ciudad, cargando una escalera. Otros jóvenes se unen y colocan más escaleras en los edificios que rodean la plaza, son tan largas que llegan de la acera a la azotea. Esos jóvenes que suben llevan al hombro una cuerda y una ancla, al llegar a la cima lanzan dichas anclas hacia las nubes y estas empiezan a abrirse para dar paso a la luz del sol, el Cairo se ilumina. Los personajes en las calles actúan sorprendidos, entre ellos hay jóvenes bebiendo Coca-cola en un café y un camarógrafo que parece registrar los hechos. Una familia sale al balcón, otras salen a la calle, los negocios abren sus puertas, se ve un refrigerador de la marca, una pareja bebe Coca-cola, el Cairo se ilumina y con él la plaza Tahrir. (Coca-Cola Egypt, 2011)



Imagen 66. Fotogramas de Coca-Cola Egypt: Make Tomorrow Better.⁹³



Imagen 67. Foto de La plaza Tahrir durante las protestas en 2011.⁹⁴

⁹³ Véase [https://www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=CKX9Wdn43oY](https://www.youtube.com/watch?v=CKX9Wdn43oY)

⁹⁴ Véase <http://www.rtve.es/noticias/20160124/egipto-pais-mas-pobre-violento-cinco-anos-despues-primavera-arabe/1289024.shtml>

Utilizando como personajes principales a jóvenes, ubicando como escenario de su publicidad la plaza emblemática de las protestas contra Mubarak, aludiendo a la etapa de transición de la penumbra al sol, haciendo uso del valor simbólico de estas imágenes, Coca-cola mercadea con la esperanza, con la idea de comunidad, de lucha y las representaciones de la juventud. Como se ha establecido antes, el mercado busca conectar la experiencia subjetiva con su producto.

Enfrentamos nuestra existencia a gigantes del mercado y el Estado; nos encontramos bajo su tutela, sin embargo, no existen poderes absolutos, no se puede controlar todo y siempre, existen intersticios, momentos, zonas autónomas temporales (Bey, La zona temporalmente autónoma, 1996), esos espacios liberados y contingentes que se pueden crear para generar relatos distintos, nuevas formas de representación y de vida.

Las revueltas en Túnez, posteriormente en Egipto, Yemen, Bahrein, Libia y Siria están conectadas desde sus orígenes con el uso de imágenes icónicas y su viralización en las redes sociales. La imagen como dispositivo político estético adopta formas capaces de atraer la atención de miles de usuarios; esta necesidad de transmitir lo que sucede tiene que ver con la capacidad de movilizar información y de este modo asegurar su memorabilidad, *“transmitimos para que lo que vivimos, creemos y pensamos no muera con nosotros. Para ello se nos permite recurrir a los mejores medios mnemotécnicos”* (Debray, 2001, pág. 28). Estos recursos visuales, vinculados al imaginario colectivo, construyen relatos desde el punto de vista de los participantes de las revueltas; ciudadanos que buscan agrupar, organizar y apropiarse de las formas para expresar sus propios discursos. En palabras del mediólogo francés *“No existe creación de valores que no sea producción o reciclaje de objetos o gestos...no hay nueva subjetividad sin un nuevo memorándum (libros o rollos, himnos y emblemas, insignias y movimientos)”* (Debray, 2001, pág. 24).

En el documental *The Arab awakening. Seeds of revolution* de Al Jazeera estrenado en abril de 2011 en su canal en inglés de Youtube (Al Jazeera English, 2011), se da seguimiento al movimiento juvenil *6 de Abril*, responsables de la logística por medio de las redes sociales de las protestas en la plaza Tahrir. En

el documental se muestran videos tomados con los teléfonos móviles de los activistas, videos de archivo de Al Jazeera y entrevistas que relatan los sucesos de la organización previa a las protestas, durante y posteriores a la caída de Mubarak. Las imágenes muestran a un grupo de activistas que lograron entrar a un al cuartel de la Seguridad del Estado donde había pruebas de la destrucción de documentos y se encontraron indicios de información sustraída de sus cuentas de correo electrónico y teléfonos, al mismo tiempo se revelaron las identidades de los infiltrados del gobierno dentro del movimiento. Estos ensamblajes audiovisuales dan cuenta de la inclusión de imágenes que circulan por las redes sociales introducidos por una cadena informativa a la esfera de lo periodístico.



Imagen 68. Fotograma del documental *The Arab awakening. Seeds of revolution*.⁹⁵

En las imágenes que circularon durante las revueltas “leemos” dos intenciones: una nos aproxima a la aspiración y el afán de documentar dichos movimientos populares y colectivos de forma objetiva, por tanto, la narrativa de dichas imágenes ofrecía una lectura “neutra” de los acontecimientos. La intención no era otra que dejar registrado un instante de la realidad que ayudara a explicar y denunciar lo que estaba sucediendo. La segunda intención era provocar, justamente, el efecto contrario: la aparición de un discurso crítico provocado por el empleo de recursos visuales y estéticos en las imágenes.

En este sentido, Susan Sontag dice sobre la imagen fotográfica que aunque captura la realidad contribuye, a fin de cuentas, a una interpretación del

⁹⁵ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=BSZ7Ln5KzRU>

mundo tanto como lo hacen los dibujos, o como en este caso lo hacen los memes que circulan por las redes, aunque *“lo que determina la posibilidad de ser afectado moralmente por fotografías es la existencia de una conciencia política relevante. Sin política, las imágenes fotográficas del “matadero de la historia” simplemente se vivirán, con toda probabilidad, como irreales o como golpes emocionales desmoralizadores”* (Sontag, 2006, pág. 36).

Las fotografías de Muamar Gaddafi, como las de otros muchos mandatarios, han sido manipuladas para dar a conocer una posición o para poner en circulación una idea, a menudo haciendo uso del humor y de referentes culturales reconocibles.



Imagen 69. Meme de Gaddafi por Yusuf Muhammad.⁹⁶

El rostro de Gaddafi, duro, serio, con una mirada tensa, encarna a la reina Elizabeth II con joyas y una corona. En una de las manos sostiene un arma que refuerza su imagen dictatorial. En un segundo plano hay dos ratas pequeñas, encima un texto que dice: *“Yes, I am the Queen Gaddafi of Libya, and i will control hallucinates rats”*, el texto sugiere a un delirante Muamar listo para actuar (Muhammad, 2011).

⁹⁶ Véase <https://www.flickr.com/photos/scape14897/5477650523/in/album-72157626215358865/>

Las innumerables fotografías que comparan ambos personajes (Gaddafi y Elizabeth II) así como los fotomontajes que estuvieron a la vista de miles de personas, vía Facebook y Twitter en forma de memes, tuvieron su raíz en las declaraciones del exmandatario libio quien se comparó con la reina en un programa de televisión estatal, donde declaró: *“¿por qué nadie pregunta a la reina Elizabeth por invadir Irak? Ella ha sido reina durante 57 años y el rey de Tailandia ha sido durante 68 años”* (The Telegraph, 2011). Una vez salida a la luz pública este video las reacciones humorísticas no se hicieron esperar.

Los memes a menudo se elaboran desde el fotomontaje y la escritura de frases mordaces como sátiras de situaciones de actualidad. Sin embargo, *“más allá de las bromas o las imágenes graciosas, se tratan de signos en torno a los cuales se construyen sentidos, que dan lugar a comunidades que se relacionan entre sí con base en dichos referentes y funciones expresivas comunes”* (Pérez Salazar, Aguilar Edwards, & Guillermo Archilla, 2014, pág. 87) ;es decir, no copian la realidad, sino que construyen imágenes que son capaces de intervenir en ella, la acción misma de realizarlos da cuenta de la participación en el proceso de entendimiento de lo que pasa.

En la manipulación deliberada y evidente de la imagen reside el valor de los montajes, según Didi Huberman enfrenta a la “moral servil del periódico y su infinita capacidad de falsificación”; además considera notable la acción de los artistas que trabajaron en “recomponer” o “remontar” los hechos que se ofrecían desde los periódicos o el cine, *“...basta pensar en los fotomontajes dadaístas que más allá de su presunción sinsentido funcionan a menudo como alegorías políticas”* (Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición, 2013, pág. 17). Por lo anterior se considera relevante la participación creativa de diseñadores, artistas, bloggers, desarrolladores de aplicaciones, entre muchos otros actores como partícipes de las revueltas que negocian la creación de sentido y su inclusión en la esfera pública.

“La chispa que encendió la revolución en el mundo árabe” (Kahn, 2011) del The Washington Post, “La llama que encendió Túnez” (Muñoz, 2011) del País o “La inmolación que encendió el mundo árabe” (Gardner, 2011) de la BBC, son titulares de prensa que situaron el inicio de las primeras protestas en Túnez

posteriores la inmolación de Mohamed Bouazizi; los tres periódicos utilizaron la imagen como punto de partida, sin embargo, las tres notas de prensa no muestran la fotografía del joven tunecino envuelto en llamas. Sabemos de la acción violenta, sacrificó su propia vida, no desde la visualidad o explicitación del propio hecho sino desde su mención. En contraparte, en los archivos de Internet se pueden encontrar alrededor de 376, 000 resultados de búsqueda relacionados con el joven Bouazizi, entre ellos imágenes y videos de las movilizaciones, diseño, cómic, mensajes de apoyo de jóvenes en el extranjero, videos musicales, etc. Los medios de comunicación formales llegan tarde y se van pronto, relatan los acontecimientos de manera superficial pero aun así se genera una ilusión de cobertura, espacial y temática. Es por esto que hay que destacar la importancia de las otras narraciones de los sucesos desde las redes sociales, “[...] un desplazamiento de soporte, como se sabe, es una subversión del poder” (Debray, 2001, pág. 71); entendido aquí como el cambio en el flujo de la información de las redes a los medios formales, es decir de Youtube a las cadenas de televisión, del post en *Facebook* o blog a los periódicos, del tweet al fotoperiodismo; este contra flujo es en sí mismo una acción revulsiva.

El uso de las redes sociales, como medio preferente para la divulgación de contenido, es, al mismo tiempo, un cambio en la administración del sentido; parafraseando a Sontag, una imagen no es el mero resultado del encuentro entre un acontecimiento y un cyberactivista, producir imágenes desde y para las redes sociales es en sí mismo un acontecimiento político. Si bien, una imagen o miles de ellas no son las revueltas, participar de la creación visual y de la producción de nuevos relatos es contestatario (Sontag, 2006).



Imagen 70. Foto-montaje de Mohamed Bouazizi llevado en una manifestación. Por Reuters.⁹⁷

Las subversiones de los discursos no sólo se expresan en las redes sociales, también representan un cambio de sentido en las imágenes que se ven en las calles. Zine El Abidine Ben Ali fue electo presidente de Túnez por última vez el 25 de octubre 2009 con un 89.62 % de los votos (El País, 2009); las calles durante y después de las campañas políticas estaban llenas de imágenes de Ben Ali con el característico color violeta de fondo y la mano derecha al corazón. Durante las protestas de 2011, múltiples fotografías del dictador y su esposa Leïla Ben Ali fueron quemadas, rasgadas e intervenidas con dibujos y fotomontajes; una de las imágenes icónicas del exgobernante, donde se encuentra de pie junto la bandera de Túnez, mirando hacia la cámara, posando erguido y portando una banda de color violeta, ha sido modificada, su rostro ha sido remplazado por el de Mohamed Bouazizi, el primer mártir de la revolución (Beaumont, 2011).

⁹⁷ Véase <http://www.smh.com.au/world/humble-man-who-triggered-a-revolution-20110121-19zz5.html>



Imagen 71. Pancarta con fotomontaje.⁹⁸

El rostro de Bouazizi ocupó otro tipo de soportes como grafitis, fotografías y fotomontajes impresos en lonas. La edición de fotografías y textos, a modo de fotomontajes, ejercieron un auténtico activismo y crítica social. Recordemos la pancarta en la que se trató de mostrar las relaciones de poder y de dependencia de las redes sociales mediante un tríptico: en la imagen central, el rostro de Bouazizi sobre la impresión de un jazmín que a la vez cubría la bandera de Túnez; en torno a la flor, un trenzado de brazos y manos cruzadas fuertemente, con las leyendas “Jasmin Revolution” y “Mohamed Bouazizi a true prince”. Junto a este fotomontaje, a la derecha, el retrato de Mark Zuckerberg, el fundador de Facebook, marcado por unos labios rojos (un beso) sobre la mejilla. En el lateral izquierdo, la frase: “Thank you” y “Good tunisian people”. (The Atlantic, 2011)

⁹⁸ Véase <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2011/01/protesters-mark-zuckerberg-good-ben-ali-evil/69732/>



Imagen 72. Foto de protesta de mujeres por la liberación de presos políticos en Túnez por Zohra Bensemra.⁹⁹

El 24 de enero de 2011, The Guardian (The Guardian, 2011) publicó una serie de fotografías tomadas durante las movilizaciones tunecinas. En ellas podemos ver la destrucción de los viejos símbolos y la aparición de otros nuevos como las banderas que representan anhelos de libertad, justicia y revolución. Además, de otras imágenes simbólicas muy familiares: los puños arriba, los rostros tapados, las acampadas, los gestos de gritos y las madres portando fotografías de sus hijos, mujeres sacando a las calles el rostro de aquellos que les han sido arrebatados en el ejercicio brutal de poder del Estado. Las poses y los gestos organizan el mensaje, no se trata de una alusión a lo real sino el constructo de una narrativa de lo social.



Imagen 73. Fotograma del video documental Artocracy.¹⁰⁰

⁹⁹ Véase <https://www.theguardian.com/world/gallery/2011/jan/24/tunisia-protest>

¹⁰⁰ Véase <http://www.jr-art.net/projects/artocracy-in-tunisia>

Después de la caída de Ben Ali, un grupo de artistas se inscribieron a la plataforma insideout.com con un proyecto del artista JR galardonado con el TED Prize. Dicho proyecto consistió en la recopilación de retratos de ciudadanos comunes y su colocación en espacios públicos, como ya había hecho anteriormente en otros países como Israel y Palestina y ciudades como Nueva York. Los artistas voluntarios, colaboradores del proyecto, tomaron fotografías de 100 tunecinos y las pegaron sobre los carteles y anuncios del exmandatario. En el statement del proyecto, titulado *Artocracy*, se lee “*durante cincuenta años, los únicos retratos que aparecían en las calles de Túnez eran de los gobernantes autocráticos. Artocracy representa a los tunecinos recobrando el control de su destino, de su voz y el derecho a su imagen*” (Inside out project, 2011).



Imagen 74. Fotogramas del video *The Return of Dictator Ben Ali* por Chaîne de Engagement Citoyen.¹⁰¹

¹⁰¹ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=um5QvW5XHwY>

Previo a las elecciones de 2011, la organización no gubernamental Engagement Citoyen realizó una acción para avivar el voto, colocó un anuncio espectacular de Ben Ali en el pleno centro de la ciudad capital e hizo pensar a los transeúntes que el exmandatario se presentaría a las elecciones posteriores a las revueltas. Los ciudadanos que se encontraron con aquella imagen, sorprendidos e indignados decidieron arrancar el anuncio de su lugar, pero debajo encontraron otro que decía: *“Ten cuidado, la dictadura puede volver, este 23 de octubre vota”*. Después de que el video de la acción se volviera viral, de acuerdo con Engagement Citoyen el 88% de los ciudadanos que estaban en condiciones de votar lo hicieron, en contraste con el 55% de votantes esperados (EngagementCitoyen, 2012).

Las connotaciones atribuidas a la fotografía de Ben Ali puesta de vuelta en la plaza y en contraste a los retratos de 100 tunecinos en las calles o en los dispositivos antes ocupados por el poder dan cuenta de la fuerza de las imágenes, pues son capaces de incidir en la interpelación y negociación del espacio público. Más que respuestas generan reflexiones que permiten repensar la idea de los ciudadanos como “actores” o actantes principales, capaces de tomar las riendas de su destino. Tomar las redes y tomar las calles significa: nunca más un futuro sin nosotros.

Se puede decir que la herencia de las revueltas es la trascendencia de sus demandas, y que las imágenes que servían inicialmente para comunicar, cuyos receptores eran sus inmediatos contemporáneos, son ahora imágenes de transmisión, parte de la memoria colectiva, quedan como prueba y como dispositivo axiológico.

A pesar de la inmediatez de Internet, de su fragmentación, censura y manipulación, es un archivo que deja su huella permanente. Si para una persona borrar su huella digital resulta difícil; es prácticamente imposible borrar la historia de millones de usuarios.

Las revueltas en los países árabes lograron un punto de inflexión en el orden de las cosas: una subversión de poderes y de la mirada. Lo revolucionario es una actitud frente al mundo y sus circunstancias. Se deja abierta la reflexión

sobre la participación creativa y política de los usuarios en las redes sociales con palabras de Debray:

¿No será que ha llegado el momento de extender el principio de precaución a la esfera de signos y de formas, y de convencer a cada ciudadano de que es individualmente responsable de la cultura de su comunidad? ¿Y de que sería una locura que abandonara su memoria y su creatividad al mercado y a las máquinas? (Debray, 2001, pág. 278).

4.2 Prácticas artísticas y la red.

En este apartado se analizan prácticas artísticas que funcionan a través de Internet en dos sentidos: por un lado, la utilización de la red como archivo, base de datos y fuente de materiales para la producción de determinadas prácticas artísticas en las que la aproximación con lo documental y político caracteriza una estructura narrativa alejada de operaciones estetizantes. La utilización de los lenguajes y códigos de los noticieros y documentales revela un tipo de arte popular y de masas; al mismo tiempo, propone la disolución de lo artístico y su suplantación por lo inmediato y efectivo; como señala Martí Perán, *“la continuidad entre arte y vida sin autonomía para lo primero; es decir, una suerte de práctica artística sometida, simultáneamente, a una especie de des-artistización”* (Perán, 2004, pág. 163). Por otra parte, nos detendremos en el empleo de la red como lugar de experimentación y de encuentro para el ámbito de las prácticas artísticas en general.

Las tecnologías de la información y la comunicación, desde los años 90, han afectado las maneras de la producción artística no solo a nivel formal, también de procedimientos, visibilidad, percepción, recepción, etc. Los artistas que trabajan con los medios de comunicación y sus dispositivos tecnológicos, más que producir para medios convencionales como grandes cadenas de comunicación, museos o galerías son capaces de elaborar un entramado de relaciones nuevas y de usar otros canales desde dónde distribuir sus obras.

Las prácticas artísticas-políticas que se plantean, en este apartado, tienen que ver con la red al menos en dos sentidos. El primero, es que se nutren de los

flujos de información de la red (en el sentido de red horizontal del que hablaba Hakim Bey), utilizando los fondos, archivos y documentos para la (post) producción de otra narrativa, al mismo tiempo utilizando los canales de distribución de la red misma. En segundo lugar, porque emplean las comunicaciones como redes desde las cuales se producen comportamientos que afectan tanto lo virtual como lo material; en todo caso, lo sucedido en las redes también son modos de accionismo que tienen consecuencias individuales y colectivas.

En ambos casos habría que enfatizar que visión de la “red” no refiere sólo a uso de Internet o de las tecnologías más recientes sino al sentido de la red como la capacidad de accionar en conjunto, de afectarse colectivamente, de dar lugar a zonas autónomas temporales, de creatividad, haciendo que la utopía exista, al menos, desde un espacio virtual.

En los años noventa hay un auge de artistas que utilizan la remezcla de obras o productos culturales ya producidos para, a partir de ahí, generar sus propias producción artística. En su práctica disminuye la brecha entre la producción y el consumo de imágenes de la cultura popular, entre la copia y la obra original. En referencia a esa figura del artista que remezcla, formas, información, documentos, Nicolás Bourriaud dice que las nociones de originalidad se han difuminado por la aparición de figuras como el DJ o el programador cuya naturaleza es la de seleccionar “objetos culturales” e insertarlos en otros contextos. En lugar de situarse como artistas, creadores de obra original, integran su práctica dentro de un entramado de signos, significados y de producción de sentido (Bourriaud, 2009).

En los años noventa surgen el llamado *net art* como una forma de compartir experimentos estéticos a través del e-mail y algunas otras prácticas en donde lo fundamental es explorar las posibilidades técnicas del medio, no son estas las que atraen nuestra atención. El interés de esta investigación se centra en aquellas prácticas artísticas que utilizando las tecnologías de la comunicación e Internet son capaces de generar posturas críticas sobre las formas de sociabilidad y los recursos de conocimiento a los que tienen acceso.

El contenido que generan, los artistas que analizamos, son eminentemente políticos, participan del compromiso de colectivos sociales, o simpatizan con las luchas de trabajadores, migrantes, mujeres, etc. No sólo son usuarios de la red, sino operarios en la red; no el sentido de generar más contenido, (más selfies, más entradas de blogs, más videos para Youtube, más me gusta en Facebook, etc.), sino de ser capaces de producir redes de cooperación e intercambio y de provocar comportamientos colectivos por medio de Internet.

Respecto a esto, la historiadora del arte y activista Marion Hamm reflexiona,

“[el] activismo mediático ya no significa únicamente "hacer y editar imágenes/textos" o hacer clic en clips de audio y video con el ratón, sino que significa también usar Internet como un espacio de trabajo, como centro social, como taller de proyectos: la apropiación técnica y social de tecnologías como el WiFi, el *streaming*, las conexiones por satélite desde el ordenador y desde el espacio público físico” (Hamm, 2003).

De este modo, cabe preguntarse ¿cómo usar estos medios en la tarea de la construcción colectiva de subjetividades? y ¿qué pueden aportarnos para la formación crítica de las mismas? Los artistas en la red, conocedores de las estrategias provenientes de los medios de comunicación para la distribución de la información, consiguen llegar a muchos ámbitos. Sus obras no sólo trascienden el formato expositivo, sino que lo ponen continuamente en conflicto; ¿qué sentido tiene exhibir una fotografía o un video que circulan en Internet? incluso muchos de los artistas prescinden de un sitio web propio, distribuyen su obra en canales de *Youtube*, de *Instagram*, o *Facebook*. Lo cual es sin duda ambivalente, porque rechazan las plataformas de distribución clásicas en el mundo del arte y aceptan las condiciones de las grandes compañías de las comunicaciones en Internet. Seguramente, la diferencia entre las obras distribuidas por Internet y entre las instituciones artísticas es la manera en que cada uno de estos espacios establece vínculos con el mercado del arte.

Para algunos creadores las páginas web funcionan como archivos de trabajo o como formas de publicitar su obra. Sin embargo, para artistas como

Isaías Griñolo, Internet es un archivo, una base de datos y repositorio documental desde donde localizar las herramientas y material necesarios para su producción. Griñolo emplea el documento real para ser remezclado, evitando matices estetizantes, y, posteriormente leído como un recurso ágil que busca generar conciencia en torno a los acontecimientos políticos que nos describen como sociedad.

Plataformas como *OVNI* y el colectivo *Electronic Disturbance Theater* actúan como un canal de comunicación y libre distribución de contenido (por ejemplo con licencias de creative commons). Son, además, un archivo instrumental que permite el acceso libre a un cuerpo de artefactos audiovisuales y artísticos, al mismo tiempo.

El acercamiento institucional de artistas y activistas de la red, que participan activamente de lo social, y entienden la red como un espacio relacional, es, sin embargo, una forma de provocar una grieta discursiva y de tensionar las relaciones entre dichos artistas de la red y el sistema arte. Es, al mismo tiempo, descentrar este tipo de prácticas de su objetivo real –su disolución en lo vital-virtual y existencial-, legitimándolas institucionalmente y acentuando su devenir autónomo como arte. En general, las prácticas artísticas, cuya interacción está pensada a través de las pantallas de ordenadores y dispositivos móviles, ponderan establecer relaciones con otros sujetos conectados, a partir de esta conexión abren la posibilidad de formular otras interacciones en red, no sólo virtuales sino materiales.

Con la popularización de los teléfonos móviles con cámara, la producción de imágenes ha crecido notoriamente, al mismo tiempo ha cambiado nuestra relación o familiaridad con las imágenes y la naturaleza clave de ésta en nuestras vidas modernas y los vínculos con Internet. En un contexto hiperdocumentado, somos, al mismo tiempo, sujetos que actúan como realizadores de las imágenes, a la vez, sujetos videograbables y fotografiables. Resulta difícil escapar de las cámaras propias, también de los dispositivos que pueden encenderse distancia y espiarnos (móviles, ordenadores, televisiones). Nuestra imagen es capturada

en las calles, en las tiendas o por satélites; vivimos en un estado de vigilancia, un régimen de la imagen presente.

Lo relevante de las prácticas artísticas contemporáneas que se fundamentan en el empleo de las redes estriba en el uso de esos elementos, materiales y datos que en principio todos tenemos a disposición. Por lo que la peculiaridad radica no en generar una obra sino en la elección de dichos materiales y su recombinación. De entrada, este hecho se enfrenta al paradigma de la producción capitalista ligada a la originalidad y la propiedad intelectual. Bourriaud reflexiona sobre estos artistas postproductores de la siguiente manera,

“La sociedad es un texto cuya regla lexical es la producción, una ley que corroe desde adentro los usuarios supuestamente pasivos a través de las prácticas de post producción. Cada obra, sugiere Michel de Certeau, es habitable a la manera de un departamento alquilado. Al escuchar música, al leer un libro, producimos nuevas materias aprovechando cada vez más medios técnicos para organizar esa producción: zappeadores, grabadores, computadoras, bajadas en MP3, herramientas de selección, de recomposición, de recorte ... Los artistas "postproductores" son los obreros calificados de esa reapropiación cultural” (Bourriaud, 2009, pág. 8).

Los artistas post-productores generan un posicionamiento frente a la imagen y su distribución. Su postura es contra la hiperestetización y contra la idea de la especialización de los productores y lo hace a través de la recuperación de imágenes “pobres”, es decir, de baja resolución, filmadas y fotografiadas con dispositivos móviles, editados con aplicaciones gratuitas, generadores de memes, apropiaciones, fotogramas y *glitch*. No tienen pretensiones estéticas y los canales de visibilidad no son las galerías, museos o bienales, son la misma red, con la intención de generar contra pesos a los usos mercantilistas de los discursos visuales.



Imagen 75. Captura de pantalla donde Le Monde enfrenta la imagen del niño sirio con un anuncio de Gucci.¹⁰²

Un ejemplo de la toma de posición frente a los relatos de los medios masivos es la plataforma del *Observatorio de Video No Identificado* (OVNI), que desde el año 93 alberga un archivo (ahora en línea) de videocreaciones críticas con los medios masivos de comunicación, donde se visibilizan los trabajos de creadores audiovisuales que construyen una narrativa colectiva de acontecimientos diferente de los que dominan el escenario público. Apoyados en la diversidad de visiones, intereses y miradas, exploran la interpretación de la contemporaneidad revelando otras formas de existencia, muchas de ellas marginales, son partícipes de la enunciación de otros relatos y creación de nuevas sociabilidades que se fortalecen en los encuentros que convocan y en el mantenimiento de muchas de las obras en línea para su consulta gratuita.

La plataforma OVNI ha realizado varias ediciones de exhibición a través de las que se pueden ver progresivamente cómo se han ido perfilando los intereses de la organización. Los primeros esfuerzos de este gran archivo (1993-1996) iban dirigidos a ampliar la accesibilidad a obras de video arte y explorar las formas expresivas del video como lenguaje. Después, las siguientes convocatorias hechas por la OVNI, se ocuparon de temas como la globalización (2002), resistencia en (2005), colonialismo (2006) o fronteras y migración (2016).

¹⁰² Véase <http://prnoticias.com/marketing/20144055-monde-sirio-gucci>

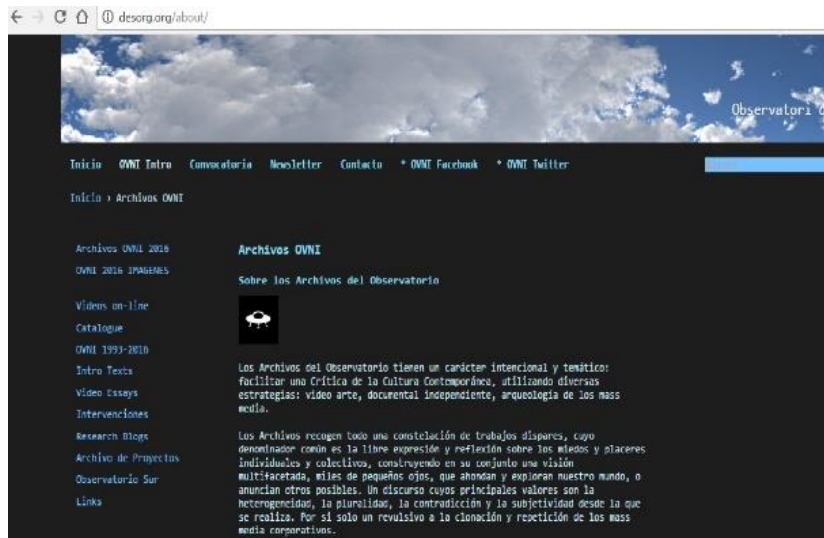


Imagen 76. Captura de pantalla de la plataforma OVNI.¹⁰³

En este contexto, la reflexión es la siguiente ¿A quién se dirigen estas prácticas artísticas? ¿Cómo se diferencian de las imágenes del mercado? Se sitúan en el entorno de una lucha feroz por la visibilidad en los medios, haciendo frente al número millonario de imágenes y videos que se producen a diario y que se comparten. Imágenes fugaces que, paradójicamente, se invisibilizan en su exceso. Al estar fuera del circuito institucional y del mercado del arte buscan subvertir los relatos de la clase política, del machismo, de la exclusión, de la violencia y el fetichismo que están regulados por el espectáculo y marketing.



Imagen 77. Foto de Sunset Portraits por Penélope Umbrico.¹⁰⁴

¹⁰³ Véase <http://desorg.org/about/>

¹⁰⁴ En: <http://www.penelopeumbrico.net/index.php/project/sunset-portraits/>

Entonces, ¿cuál es el papel de las prácticas artísticas frente a las formas dominantes de representación y distribución de la imagen? La artista Penélope Umbrico realiza apropiaciones de fotografías que se suben a Internet. En el caso de la obra *Sunset Portraits*, utiliza fotos de usuarios que buscan capturar un instante único, fugaz y especial. Paradójicamente, y dada la ubicuidad de Internet, ese momento es compartido por miles o millones de usuarios, empleando los mismos códigos visuales todos ellos. El trabajo de recopilación y puesta en conjunto de estas fotografías ayuda a revelar el marco discursivo en el que se inscriben las imágenes.

Las imágenes en la red, señala José Luis Brea, determinan claves como prácticas de autoresistencia desde la falta de ubicación de darse en lugares como la galería de arte, el cine o el museo y no tener condensada su potencia de generación de riqueza alrededor de la circulación (Brea, *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, imagen-film, e-imagen*, 2010). Sin embargo Umbrico con su maniobra de traslación, las designa como prácticas artísticas y las diferencia de la producción masiva por su criticidad; traslación que, intencionada o no, desvela la homogenización y mercantilización de las experiencias subjetivas. Entre todo este exceso de información cabe preguntarse, ¿es necesario producir más imágenes? ¿para qué?, ¿cuáles son las imágenes que estamos ignorando?

Claramente, las prácticas artísticas tienen ante sí el reto de confrontar, desarticular y evidenciar los marcos en los que se inscriben estos regímenes visuales de la realidad con las imágenes como portadoras de discurso y productoras de deseos. Judith Butler reflexiona que,

“limitar cómo o qué vemos no es exactamente lo mismo que dictar el guion, sí es una manera de interpretar por adelantado lo que se va a incluir, o no, en el campo de la percepción” (Butler, *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*, 2010, pág. 99).

La remezcla de imágenes es un acto político, se combate por la narrativa y el sentido común desde la propuesta de una forma de enunciación. A este respecto Didi-Huberman dice,

“disponer las cosas sería por tanto una manera de comprenderlas dialécticamente. En tanto confrontación entre opiniones divergentes con el fin de lograr un acuerdo sobre un sentido mutuamente admitido como verdadero... la dialéctica es la única oportunidad para orientarse, en el pensamiento confrontando diferentes puntos de vista sobre una cuestión” (Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición , 2013, pág. 103).

Isaías Griñolo en sus videomontajes propone remezclas de fragmentos de texto e imágenes que provienen de relatos o acontecimientos ocurridos en la vida real y hechos noticiosos relacionados con el poder del dinero por parte de los bancos, los desahucios y los desequilibrios sociales y económicos. Al compartir el mismo espacio, Griñolo pone de relieve las profundas contradicciones entre la política institucional y la realidad de las personas vulnerables en España durante la crisis que comenzó en 2008.

“ 25 de junio: Se suicida un miembro de la PAH. Vecino de Los Corrales de Buelna (Cantabria) y de unos 50 años de edad.

11 de junio: Muere el anciano de 83 años que dejó de comer y de beber, deprimido por el desahucio al que se veía abocado junto a su ahijada discapacitada de 41 años.

6 de junio: Un hombre de nacionalidad alemana se quitó la vida en Cala Rajada (Mallorca) justo después de conocer que iba a ser desahuciado, dejó una nota en la que, entre otras circunstancias personales exponía: «pido perdón por no poder hacer frente a la deuda que tengo con mi arrendador»”



Imagen 78. Fragmentos de Martinete de las calles: Isaías Griñolo (2015).

La confrontación de estas imágenes desvela también el fracaso de las políticas del Estado español ante la crisis financiera como coyuntura, dan cuenta del crecimiento de la brecha de desigualdad, donde los márgenes de la exclusión social se hacen cada vez más gruesos. Denuncian las estrategias del poder hegemónico de los mercados y la fuerza policial como brazo ejecutor de las desiguales propiciadas por el neoliberalismo.

Esta apropiación de narraciones, desplazadas del marco en el que se generan (prensa, noticieros, redes sociales, televisión, etc.) y organizadas como una cadena de fragmentos, busca, por un lado, generar consciencia de las políticas que nos ordenan desde los discursos del capitalismo neoliberal y, por otro lado, plantear un marco de reflexión sobre las actuales relaciones entre prácticas artísticas y políticas.

Griñolo mantiene en sus “narraciones” un pretendido idealismo antiestético, en gran medida como reprobación o censura al propio sistema y a los modelos culturales legitimados desde la institución.



LA RABBIA (tres notas para Cante tóxico)

de isaiasgri hace 1 año

Videos relacionados

Reproducir de forma automática el siguiente video

Imagen 79. Fotogramas: Isaías Griñolo, de *LA RABBIA (tres notas para Cante tóxico)*.¹⁰⁵

En el primer fragmento de la videocreación de Griñolo titulada *La Rabbia* (2016), aparecen escenas de un anuncio publicitario de un partido político conservador, en España, el Partido Popular, que corresponde a una serie de anuncios bajo el lema “Queda mucho por hacer”. Es una charla informal, pero en un entorno elegante, donde reunido alrededor del actual presidente del gobierno, Mariano Rajoy, aparecen otros políticos del mismo partido: María Dolores Cospedal, Carlos Floriano, Javier Arenas y Esteban González Pons, discutiendo sobre los retos del partido (PP)¹⁰⁶, la recuperación económica de España y sobre todo hablan de establecer más cercanía con la gente y del modo en cómo han contados los logros del gobierno de los populares para, según ellos, “darle un poco de piel a cada cifra positiva” (EL HUFFINGTON POST, 2015).

¹⁰⁵ Véase <https://vimeo.com/136425499>

¹⁰⁶ Partido Popular, en España.

En el fragmento tomado por Griñolo se elimina el audio original y en lugar de ello emplea una voz en off que dice: “*la terrible fuerza de los fariseos es no temer a lo banal y ridículo, y con una conmovedora honestidad llevan a cabo su rito*”. Esta imagen es mostrada junto a otras relacionadas con videos de expulsiones y testimonios de personas que han sido desalojadas de sus casas por no poder pagar su deuda con los bancos (Griñolo, 2016).

En este juego de espejos, Griñolo quiere mostrar y evidenciar, a modo de un “cuaderno de notas”, a las estrategias de los partidos políticos (en este caso, el PP). El empleo del lenguaje corporal, los gestos y lenguaje verbal para comunicar, generar cercanía, seguridad y proyección son parte de la maniobra empleada por la política para “enviar” mensajes a los ciudadanos que capten su atención y simpaticen como posibles votantes. El propósito de Griñolo es mostrar el modelo de discurso posmoderno que domina en la política (desde las formas, los gestos y el lenguaje) en contraste con la imagen precaria de los teléfonos móviles de quien graba los desahucios, las voces de desesperación de los afectados, o los carteles de cartón para las protestas. De este modo, Griñolo nos remite a lo político y lo real desde una operación artística basada en el collage y montaje audiovisual.

Los *Cantes tóxicos* es un proyecto nacido en 2012- en donde Griñolo participa junto con el cantaor Niño de Elche y el poeta Antonio Orihuela. Son un artefacto construido a la manera de la máquina de trovar ideada por el *Juan de Mairena* de Antonio Machado para mostrar los daños impuestos por el neoliberalismo. A este respecto, la presentación del *Proyecto Cantes Tóxicos* en el centro cultural TABAKALERA refiere de la siguiente manera,

“Los materiales con los que están montados sus *Cantes tóxicos* son archivos filmicos recuperados del inmenso cubo de la basura que es Youtube, noticias rescatadas de los medios y notas flamencas olvidadas entre los cantes festeros. Podríamos decir que los *Cantes tóxicos* son **relatos híbridos de nuestros días**, a la manera de *collages* caleidoscópicos, que giran entre el mundo poético, la práctica performativa del flamenco, el discurso crítico y la producción audiovisual, para mostrar el nuevo escenario social construido con y sobre el dolor de la gente” (TABAKALERA, 2017).

Los cantes tóxicos son una máquina de trovar pero también una máquina de guerra, en el sentido de que proponen una línea de fuga de los discursos del poder hegemónico. Sus estrategias para dar lugar a otros relatos, cambian de dispositivo, de soporte, de lugar, de actores. No son estables, más bien se extienden y cambian de forma. Son iconoclastas, no tienen cánones sobre la forma, tienen una exterioridad dada por el tipo de materiales que utilizan, y sus enunciados se escriben con fragmentos de material pobre.

Didi Huberman reflexiona sobre la imposibilidad de la aprehensión de la realidad, pues esta es incompleta, singular, fugaz; de tal modo que también sus sedimentos o sus huellas son parciales, en sus palabras:

“el observador de los documentos. No tiene “la verdad” a su disposición, si no que ve bengalas, bribas, trocitos de verdad dispersarse aquí y allá en la disposición de las imágenes, de tal suerte que no se es espectador más que haciéndose constante espectador de la verdad en juego. (Didi-Huberman, Cuando las imágenes toman posición , 2013, pág. 110)

Por tanto, el montaje tiene un valor político modesto pero radical, significa modificar de manera crítica la posición de las cosas, del discurso y de las imágenes produciendo otro orden más incluyente.

“Yo no tengo ninguna confianza en que desde abajo surja algo que pueda cambiar el estado de cosas, porque los pobres no están por hacer la revolución, los pobres, prefieren pagar la hipoteca”

- Fragmento de poema España de Antonio Orihuela, leído durante la presentación de Cante Tóxico n. II



Imagen 80. Fotograma del video Cante Tóxico número II ¹⁰⁷

Las remezclas de Griñolo van y vuelven de las plazas a las calles; lo que se moviliza en sus videos no sólo son imágenes sino afectos, esas afecciones tienen un sentido revulsivo. Según Deleuze, los afectos atraviesan el cuerpo, son como armas de guerra que surgen entre las conexiones entre sujetos, adquieren algún tipo de exterioridad o representación, son nómadas en el sentido de que cambian de dispositivo y de lugar en el que aparecen (Deleuze G. F., 2002).

Al inicio del apartado, se aludía a prácticas artísticas que desde Internet ha producido comportamientos, no solo como canal comunicativo, sino como ese espacio indeterminado desde el cuál se producen conductas y otras sociabilidades.

Estamos lejos de las utopías de Internet, reflejadas en la literatura del cyberpunk en los años 80 y 90, en las que se planteaban el ciberespacio como el lugar de igualdad y libertad plena. En el texto *Declaración de Independencia* de John Perry Barlow, uno de los textos más representativos del cyberpunk, se leen frases que aluden a esta idealización del mundo virtual:

“Gobiernos del Mundo Industrial, vosotros, cansados gigantes de carne y acero, vengo del Ciberespacio, el nuevo hogar de la Mente. En nombre del futuro, os pido en el pasado que nos dejéis en paz. No sois bienvenidos entre nosotros. Nuestro mundo está a la vez en todas partes y en ninguna parte, pero no está donde viven los cuerpos. Estamos creando un mundo en el que todos pueden

¹⁰⁷ Véase <https://www.youtube.com/watch?v=QU0DUcfxwJ0>

entrar, sin privilegios o prejuicios debidos a la raza, el poder económico, la fuerza militar, o el lugar de nacimiento” (Barlow, 1996).

Sabemos ahora, como explica Jesús Carrillo, que:

“Internet no es el “sitio” de imaginaciones futuristas utópicas, apocalípticas o revolucionarias, sino que ha pasado a un estado de inespecificidad casi absoluto, vinculándose a las prosaicas actividades de la vida diaria. Habrá de ser en esa superficie inmanente y continua, en el ámbito de los comportamientos sociales y lo cotidiano, donde hayan de insertarse las futuras propuestas estéticas en la red” (Carrillo, 2005, pág. 20).

Las prácticas artísticas desde la red plantean la creación de situaciones, formas de producción y surgimiento de relaciones; apuntan hacia el mantenimiento de las grietas respecto de los medios de comunicación y la hegemonía del poder. El grupo de artistas y activistas *Electronic Disturbance Theater* ideó la *Herramienta Trasfronteriza para Inmigrantes* (TBT por sus siglas en inglés). Es una aplicación telefónica pensada para los emigrantes que cruzan la frontera entre México y Estados Unidos. Un GPS les otorga a los usuarios acceso a poesía inspiradora para el cruce de la frontera e información sobre escondites con alimentos y agua, también da noticia sobre seguridad y rutas potencialmente más seguras.

Amy Sara Carroll, comenta que el planteamiento inicial del proyecto era la realización de caminatas urbanas, querían dislocar esos itinerarios y ponerlos en contraposición con territorios que tienen una carga política y simbólica. Así comenzaron a pensar lo que significaría desplazar estas caminatas al desierto entre México y Estados Unidos en donde mueren migrantes por hambre o deshidratación.

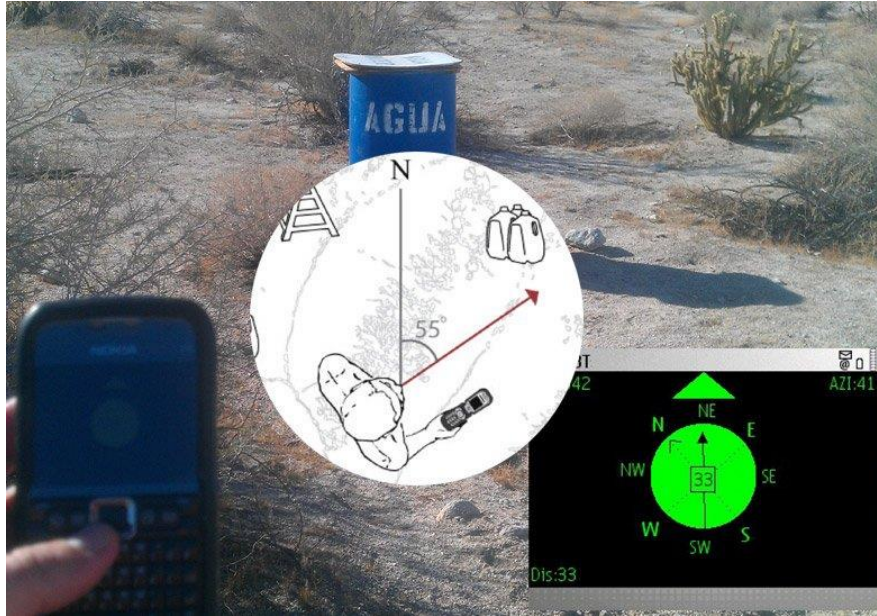


Imagen 81. Foto de Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes.¹⁰⁸

El colectivo Electronic Disturbance Theater, ha realizado su práctica artística y activista alrededor de la idea de los disturbios como una forma de alterar la realidad. En entrevista con los integrantes, Ricardo Domínguez señala,

“Para nosotros, por ejemplo, la frontera es un sistema estético. Uno puede decir que es una cuestión política, una posición militar, pero para nosotros, si comenzamos a pensar en la frontera como parte de un arte fronterizo, encontramos que es un sistema estético. Podemos crear arte con arte, arte contra arte, que nos permita hablar con las comunidades de poder a diferentes niveles, no como individuos hablando de política o de tecnología, nosotros entablamos el diálogo como artistas” (Carroll, Mostajo, Nepote, Domínguez, & Atristai, 2016).

Ciertamente, el proyecto *Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes* se despliega como herramienta a diferentes niveles, el primero es el que está en contacto con los usuarios de la aplicación, con quienes propician una forma de acompañamiento en las caminatas a través del desierto dándoles información sobre los lugares de abastecimiento de alimentos y agua, también con poemas advierten de los peligros del lugar y los utilizan como una forma de rememoración

¹⁰⁸ Véase <https://twitter.com/CCDmx/status/740212167090262016/photo/1>

y de aprehensión de las experiencias que ahí han sucedido y que se leen ahora como aprendizaje sobre la frontera.

Otro nivel es el que se pone en juego con la creación misma del dispositivo, el desarrollo de grupos de trabajo, las colaboraciones personales e institucionales que implicaron; su funcionamiento colectivo provocó situaciones políticas, estéticas y subjetivas. Además de proponer otro encuentro (en este caso con lectores) a través de la publicación de un libro sobre el proyecto de *Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes*, que, entre otras cosas, contiene el código de programación para que pueda ser usado por otros.



Imagen 82. Captura de pantalla de Herramienta transfronteriza para Inmigrantes.¹⁰⁹

El colectivo *Electronic Disturbance Theater*, es un claro ejemplo de trabajos políticos y estéticos que trabajan desde las redes (virtuales y físicas) y que tienen como finalidad crear un desvío, una narrativa alternativa y proponer un diálogo con las estructuras de poder dominante en otros términos, en este caso artísticos, lo que suponen también un desplazamiento de fuerzas. La *Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes* no sólo intenta cruzar los límites de un territorio a otro, difumina también fronteras conceptuales entre código y poesía y entre vida y arte.

¹⁰⁹ Véase https://www.youtube.com/watch?v=Elq5vMq_n00

4.2.1 Apuntes para la cultura libre

Para seguir reflexionando sobre las redes como forma de funcionamiento colectivo se plantean preguntas relativas a la cultura libre, ¿es posible la gestión cultural desde las plataformas de *creative commons* y de código abierto? y ¿cómo responder a los retos que plantean los nuevos medios?

En 2008, el cyber-activista Aaron Swartz proponía, en su *Manifiesto por el Acceso Abierto*, una guerrilla de piratería del conocimiento en Internet. Como muchos activistas de Internet intentó que los artículos científicos, libros, bases de datos, obras de arte y otros documentos fueran públicos a través de redes de compartición clandestinas. Se trataba de liberar la información encerrada por corporaciones privadas como editoriales y empresas en Internet como Google, Statista, Scribd, etc. Las acciones de Swartz, junto a la de muchos cyber-activistas por la defensa de una red de saberes libre, ha propiciado que cada día más autores pongan en circulación, de manera libre y gratuita, su trabajo, haciendo contrapeso a los medios de comunicación y otras empresas que tienen intereses financieros en los derechos de autor como puede verse en el tratado TTP y leyes como SOPA y PIPA.

Aunque esta forma de activismo ha tenido terribles repercusiones como el encarcelamiento, el exilio (en el caso de Snowden y Assange) y la muerte, en circunstancias sospechosas del mismo Aaron Swartz, vale la pena considerar que se ha encontrado una grieta, un pequeño espacio intersticial desde donde se han transformado las prácticas culturales en la red y que en un futuro lo seguirán haciendo.

En el arte, la apropiación de elementos ya hechos para desviar su significado y provocar nuevas interacciones con el público o las instituciones es una práctica que se viene rehaciendo desde las primeras vanguardias. Algunas prácticas artísticas contemporáneas anulan la propiedad, abandona el copyright, en beneficio del acceso abierto a las obras de arte, con miras hacia el “Sur Global”. Así, el arte de la apropiación (el sampling, el remix, la programación, el readymade, escultura social, etc.) introduce una perspectiva ética social: las obras pertenecen a todo el mundo. Ante este escenario, podemos pensar el arte

como una práctica colectiva conectada que nos ayuda a fortalecer modelos de ciudadanía democrática, plural y participativa y que dan lugar, también, a la recreación y el goce estético.

Sin embargo, es necesario seguir generando estrategias legales en contra de los modelos restrictivos del uso del conocimiento colectivo y crear resistencia al uso inadecuado de los datos en la red. Por otro lado, es preciso fomentar y descriminalizar las economías de compartición (Lessig, 2012) a través del uso de plataformas seguras y licencias *creative commons* para compartir saberes de manera libre y gratuita, ya sean científicos, técnicos, artísticos, históricos, culturales, etc.

Todas estas propuestas posibilitan la creación, intercambio cultural, la gestión de proyectos colaborativos globales y pone las condiciones para acceder a contenidos y producirlos; significa apostar por cerrar brechas de desigualdad y e inaugurar una nueva era de las prácticas culturales. Estas prácticas activarían lo planteado por Foucault en su conferencia “¿Qué es un autor?”, en donde se cuestiona la idea del autor como sujeto de creación de los discursos y abre la posibilidad de la construcción colectiva, de la elaboración de nuevos relatos como práctica social. Foucault señala,

“En suma, se trata de quitarle al sujeto (o a su sustituto) su papel de fundamento originario, y de analizarlo como un función variable y compleja del discurso. Todos los discursos, cualquiera que sea su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que sea el tratamiento que se les imponga, se desarrollarían en el anonimato del murmullo...no se escucharía más que el rumor de una indiferencia: "Qué importa quién habla"” (Foucault, ¿Qué es un autor?, 2010, pág. 14).

CAPÍTULO V: Estrategias performativas del EZLN

En este apartado se revisan las formas performativas que el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) ha utilizado para hacerse visible en la esfera pública, y las estrategias que ha usado para construir una nueva manera de autorepresentación, crear una narrativa alternativa que posibilite la identificación del pueblo indígena mexicano y permita visibilizar otras formas de existencia más allá de las reguladas y establecidas por el orden imperante.

La performatividad del EZLN se establece como consigna desde dos perspectivas: la primera desde la noción de actos elementales de comunicación, es decir, desde el habla. El potencial de la palabra, la acción de hablar, de comunicar puede resultar estratégicamente muy eficiente y posibilita imaginar otras formas de aparecer en el espacio público. La segunda estrategia performativa es la llevada a cabo desde la realización de accionismos simbólicos que producen modelos de sociabilidad y formas de subjetivación colectiva.

5.1 La palabra y el silencio

El primero de enero de 1994, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional da a conocer la *Primera Declaración de la Selva Lacandona*, en Chiapas, México. Con esta declaración de guerra contra el gobierno inicia el levantamiento armado y su aparición pública. Esta guerrilla, más adelante, se consolidará como un proyecto político cuyas armas serán el empleo de la palabra y la construcción de comunidades con autonomía.

El movimiento zapatista no se pueda catalogar fácilmente entre los movimientos revolucionarios de izquierda que están relacionados con el marxismo ortodoxo, ha sido “un parte aguas” en muchos sentidos. Como referente de resistencia contra el neoliberalismo tienen un discurso y una gramática nueva y logran atraer la atención sobre la causa indígena.

Son novedosos, en sus formas de organización híbrida, entre los movimientos indígenas y la guerrilla, sus acciones políticas y simbólicas

consistentes en devolver la palabra a los pueblos originarios de México, a quienes desde la colonización de América se les ha silenciado. Al mismo tiempo, cuestionan el marco en el que se inscriben las ideas de desarrollo y modernidad y dudan de las buenas intenciones de los gobernantes respecto a la atención, en sus agendas políticas, a las comunidades indígenas en México.

En el documental *Caminantes*, el propio Subcomandante Marcos, el líder más visible del EZLN, explica que para definirse como movimiento buscaron referentes en la “cultura revolucionaria” o en las guerrillas urbanas. Sin embargo, las comunidades indígenas incidieron en el perfil del levantamiento, lo que derivó en un alzamiento “híbrido” o una sublevación de movimientos indígenas teñida de un discurso revolucionario urbano (Aranoa, 2016).

Desde la etapa de colonización de América, la palabra de los pueblos originarios ha sido desplazada, relegada de los discursos del poder (colonial, independiente, revolucionario o neoliberal), por eso la aparición del EZLN en el contexto actual es relevante. Dan visibilidad a las comunidades indígenas que durante años han sido ignoradas, silenciadas y cuyos derechos y formas de vida son excluidas del México contemporáneo y de las sociedades modernas establecidas en el capitalismo.

Para explicar cómo se relegó la palabra indígena, dice el mito *tzotzil* que el libro (soporte simbólico del saber) fue arrebatado por el “ladino”¹¹⁰; como consecuencia de este robo se les ha marcado a los indígenas como ignorantes (Bartra, 1998). Paradójicamente, otro “ladino” -el Subcomandante Marcos- les devolvería la voz a los pueblos originarios en Chiapas, una voz que sería escuchada en muchas partes del mundo debido al levantamiento de 1994.

Los zapatistas reaparecen junto con la palabra enunciada en sus discursos y comunicados, la capacidad de hablar sobre sí mismos los hace patentes, notorios e incuestionables como presencias que cuentan. Son actos en los que demandan su aparición como sujetos capaces de producir conocimiento propio; pasan de ser objetos sobre los que se construye un discurso exterior, a ser los sujetos de enunciación. Hannan Arendt escribe sobre

¹¹⁰ Personaje engendrado por la cópula de un indio y una perra.

la posibilidad de crear nuevas realidades a través de la palabra y la acción en los siguientes términos:

“El poder sólo es realidad donde palabra y acto no se han separado, donde las palabras no están vacías y los hechos no son brutales, donde las palabras no se emplean para velar intenciones sino para descubrir realidades, y los actos no se usan para violar y destruir sino para establecer relaciones y crear nuevas realidades”. (Arendt, 2009, pág. 223)

Los zapatistas aparecen no solo de forma simbólica, sino que irrumpen en la esfera pública y logran mantenerse con vida debido a la atención mediática que a nivel internacional logran convocar. Una de las herramientas más importantes son los comunicados¹¹¹ que hacen a la prensa y a los simpatizantes con el levantamiento, desde donde dan a conocer sus actividades, sus opiniones y posturas políticas. Manifiestos literarios y gráficos, que por su humor o su poética se distinguen del manifiesto político convencional y que incluso ha buscado interlocutores en el ámbito de la literatura como los escritores Eduardo Galeano y Luis Villoro.

“Y así fue que nos dijeron nuestros más antiguos principales:

“Es la hora de la palabra. Guarda entonces el machete”, sigue afilando la esperanza.

Vuelve a ser de nosotros la palabra. Ya no serás tú, ahora eres nosotros. No te angustie lo que mucho dice el que mucho habla. Es ruido nomás, música desentonada. Nada nos será dado. Nada que no sea luchado por nosotros. Nada será para nosotros regalado. Nada que no arranquemos vendrá a ser de nuestra casa. Nada que no luchemos vivirá entre nosotros...

Camina, camina y habla. Toma ya nuestro rostro, de la tierra toma el color y la palabra. Toma ya nuestra voz, nuestra mirada anda. Hazte oído nuestro para escuchar del otro la palabra. Ya no serás tú, ahora eres nosotros”.

(Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General del EZLN, 2001)

¹¹¹ La totalidad de los comunicados zapatistas se puede ver en: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/>

24 de febrero del 2016.

Al Consejo de la Judicatura Federal de México:

En todo esto los únicos terroristas son quienes han mal gobernado este país desde hace más de 80 años. Ustedes son simplemente los lavamanos legales de esos genocidas, y, juntos, han convertido el sistema judicial en una letra mal hecha y saturada, la bandera nacional en un rollo de papel higiénico reusable y el escudo en logotipo de marca de comida rápida indigesta. Lo demás es sólo tramoya que simula justicia donde sólo hay impunidad e impudicia, y finge "gobierno institucional" donde no hay más que despojo y represión.

ASÍ QUE MEJOR AUTOPRESCRÍBANSE ESTO:



Desde 3 metros bajo tierra.

Subcom. Marcos

El difunto y añorado (¡ja!) SupMarcos.



¿Por qué tan serios?

Me adhiero y suscribo (no prescribo):

Subcom. Galeano

El SupGaleano.

Autoriza por la Comandancia General del EZLN.

Subcte. I. Moisés

Subcomandante Insurgente Moisés.
México, febrero del 2016.

P.D.- ¿O sea que el *tampiqueño* ya puede salir de comunidad y lanzarse por unas jaibas rellenas? Claro, que invite, si no pues de balde. ¿Y ya puede lo que cualquier mexicano?, es decir, ¿ser explotado, burlado, defraudado, humillado, despreciado, espiado, extorsionado, secuestrado, asesinado, desaparecido, e insultado en su inteligencia por quienes dicen gobernar este país? Digo, porque eso es lo único que las "instituciones" le garantizan hoy a cualquier ciudadano que no sea de arriba.

Imagen 83. Comunicado del EZLN por la prescripción de los delitos imputados al Subcomandante Marcos (2016).¹¹²

El EZLN mantiene continuamente un diálogo con diferentes sectores de la sociedad a través de sus comunicados, la palabra es el motor con el que han revolucionado el espacio social en México y ha tenido repercusiones en otros lugares fuera de la frontera mexicana. El crítico de arte Miguel Cereceda señala sobre la obra de Joseph Beuys, titulada *Bomba de miel en el lugar de trabajo*¹¹³, que aquello que accionaba la "energía" de la obra era las discusiones que se realizaban en torno a diferentes temas de interés social; estas acciones de debate serían concebidas por Beuys como una acción colectiva de evolución y revolucionaria. En este sentido, la palabra del EZLN, a través de sus textos, dignos de un análisis literario, va haciéndose un hueco en la esfera pública y la van moldeando, forjando. En palabras de Cereceda: "La palabra es escultura. El

¹¹² En: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2016/02/25/asi-que-mejor-autoprescribansen-esto/>

¹¹³ Instalación para la Documenta de Kassel (1977) que consistía en una bomba de circuito cerrada por la que circulaban grasa y miel, mientras se realizaban sesiones de la Universidad Libre, la comunicación y el debate sobre temas sociales sería una acción colectiva de 100 días.

pensamiento es escultura. El pensamiento es arte” (Cereceda, 2008, pág. 149), por tanto, y siguiendo la “ecuación”, la palabra y el pensamiento son arte. Del mismo modo, que las palabras zapatistas y la capacidad que tienen estas de agitar su entorno pueden considerarse escultura social.

Los zapatistas, como subalternos, están continuamente en resistencia y lucha para erigirse como sujetos de enunciación. Los actos de habla, es decir, comunicar, establecer diálogos, vincular ideas o cualquier acto con palabras, requiere de un ámbito donde ese enunciamiento pueda calar y surtir algún efecto. Para ser efectivos y calen como conciencia tienen que ser repetidos, de este modo pueden crear ese espacio indispensable en el escenario social en el que aparecen. A través de las expresiones performativas se consigue llamar la atención y, posteriormente, convencer, dado que estas expresiones remiten siempre a una demostración, a un modo de comportamiento “autorizado” en el que las palabras y las acciones aspiran a poder de transformar la realidad (El Graner, 2017).

Para ello los zapatistas han utilizado diferentes formas de constituirse como sujetos, utilizando una serie de estrategias o “tecnologías” del yo, puesto que la finalidad de estas acciones es la de la construcción de posibles subjetividades a partir de esas identidades desclasadas socialmente.

La primera de estas formas de constituirse, consistió en darse otro nombre y otro cuerpo y el empleo de pasamontañas que ocultasen sus rasgos fisionómicos, en un proceso de anulación de lo identitario como rasgo característico, es decir, constituirse mediante el proceso de “desidentificarse”. El indígena, como identidad de raza desplazada, es el Otro, aquel que desde la negación existe: el indígena no es el blanco, tampoco el mestizo, ni el representante del gobierno, ni el que aparece en los medios, ni el modelo de la publicidad, etc. Este proceso de diferenciación y de confrontación de imaginarios, ha ido fracturando la conceptualización que sobre el mundo indígena se ha venido construyendo desde la colonia, por parte del poder que administra la tierra, los modos de organización, y en consecuencia distribuye la pobreza, la riqueza, la violencia, etc. Este orden ejerce su fuerza sobre los cuerpos, separa y jerarquiza a aquellos que están dentro de lo normativo y cuáles son prescindibles. En este sentido, los enunciados performativos no solo son

formas lingüísticas, sino que, de hecho, a fuerza de repetirse como acciones, han producido formas de aparición-enunciación y modos de existir.

Un ejemplo de la representación que tiene el poder sobre los indígenas en México se da en las estrategias de comunicación, que los describen desde una visión blanca-criolla. En el manejo del discurso también ponderan valores que se oponen a la autonomía de las comunidades zapatistas; la narración de la soberanía y de la seguridad como herramienta le permitió al gobierno mexicano justificar sus decisiones respecto del levantamiento indígena.

En el discurso de la toma de posesión a la presidencia de México, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) se anticipaba la orientación de las políticas públicas que se desarrollarían en su gobierno, desde las cuales se buscaría la entrada del país al “primer mundo” negociando y finalmente firmando el TLCAN¹¹⁴ con Estados Unidos y Canadá:

“Pondré de inmediato en marcha el Programa Nacional de Solidaridad Social, con acciones eficaces en las regiones rurales y en las zonas urbanas con niveles de vida más deprimidos; asimismo, se enfocará hacia los grupos indígenas, quienes exigen respeto, nuestro máximo apoyo y trato justo”.

“El bienestar social en el Estado moderno no se identifica con el paternalismo que suplanta esfuerzos o inhibe el carácter; hoy la elevación del nivel de vida sólo podrá ser producto de la acción responsable y mutuamente compartida del Estado y la sociedad” (Rea, 2016).

El entonces presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari señalaba como una de las causas de la pobreza, al “paternalismo” de las políticas del estado de bienestar que suplantaban los esfuerzos por conseguir un nivel de vida mejor. Durante su sexenio se emprendieron fuertes campañas de publicidad del programa *Solidaridad* que describía los beneficios y el cambio que representaría en la sociedad mexicana el TLCAN, sobre todo en las comunidades más pobres.

A través de los medios de comunicación se fue configurando una narrativa del desarrollo que traerían las políticas económicas neoliberales, en contrapunto con la situación de pobreza, desigualdad, marginación en la que vivían los pueblos originarios. En ese entorno y con ese imaginario del indígena que vive

¹¹⁴ Tratado de Libre Comercio de América del Norte, firmado entre Estados Unidos, Canadá y México.

del gobierno paternalista, se obviaron las historias de despojo territorial, desplazamientos y violencia institucional que históricamente han sufrido estos pueblos, tampoco se anticiparon las dificultades que precisamente a ellos traerían las políticas del TLCAN.



Imagen 84. Fotograma de anuncio de la campaña Solidaridad¹¹⁵

En la campaña del programa *Solidaridad*, se realizó este anuncio. En él se ve un grupo de trabajadores hablando en purépecha, un hombre mayor hace parar la nueva maquinaria industrial a la voz de “stop” (para denotar cierto internacionalismo), le dice al aprendiz que hay que hacer las cosas con cariño y que si han obtenido un crédito del *Programa Solidaridad* es para vender más, no para hacer las cosas mal, haciendo alusión al trabajo delicado y afectivo, valores que se le atribuyen a las artesanías cuyos productores suelen ser indígenas.

Años después, durante la presidencia de Ernesto Zedillo (1994-2000), y tras la ruptura del diálogo con el EZLN, el Gobierno Federal mexicano incumplió los acuerdos de San Andrés Larráinzar¹¹⁶ sobre derechos y cultura indígena que otorgaban autonomía a los pueblos originarios, argumentando que dichos acuerdos ponían en peligro la unidad del país. Luego, siguió la campaña

¹¹⁵ Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=E5kZRN1LdOQ>

¹¹⁶ Los Acuerdos de San Andrés sobre Derechos y Cultura Indígena son un documento que el gobierno de México firmó con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en 1996 para comprometerse a modificar la Constitución nacional para otorgar derechos, incluyendo autonomía, a los Pueblos Indígenas de México.

mediática que establecía como una de las prioridades del gobierno mexicano mantener la soberanía nacional y la seguridad.



Imagen 85. Fotogramas de anuncio del gobierno federal durante la administración de Ernesto Zedillo¹¹⁷

La aparición de EZLN en 1994 puso en cuestión el discurso modernizador del gobierno mexicano, se rompía el espejismo sobre el que se quiso construir un imaginario del México modernizado, progresista y en paz.

Los sujetos en posición de subalternidad, en este caso pertenecientes a diferentes grupos originarios, hicieron frente al discurso hegemónico que los había invisibilizado y que ejerció violencia sobre ellos por años; entonces, buscaron maneras de resistencia. Como apunta, Marcelo Expósito *nuevas gramáticas imaginadas y creadas por la práctica antagonista adquieren la condición de síntomas de emergencia de sujetos sociales nuevos* (Expósito M. , *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios de siglo XXI*, 2004, pág. 177). El sujeto como indígena, como originario, como mexicano construye una escena desde la cual hablar, más allá del papel social que se le había sido asignado.

¹¹⁷ Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=9t7y19ggMGM>

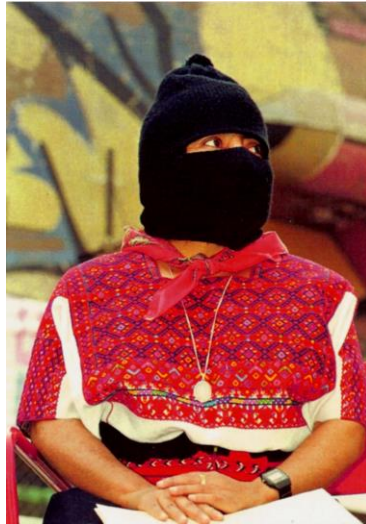


Imagen 86. Fotografía de la Comandanta Ramona, una de las insurgentes que iniciaron el levantamiento zapatista en 1994. Por Heriberto Rodríguez.¹¹⁸

Los zapatistas pusieron en juego estrategias, otras gramáticas, lenguajes e instrumentos para desmontar los regímenes de producción de realidad que los ha excluido por largo tiempo. Desde muy temprano el movimiento zapatista hizo uso de las tecnologías de la comunicación, encontraron que la anulación de la personalidad individual derivaría en la potenciación de lo colectivo. Rescatando sus formas de transmisión de saberes hicieron uso de alegorías del habla y rituales de los pueblos originarios, con esas herramientas y desde su posición escriben otro relato del mundo.

Una forma de desidentificación es el uso del pasamontañas, que tiene como significado el surgimiento de un sujeto colectivo en resistencia, ya que solo se lo van a quitar el día que el conflicto termine, así fueron las declaraciones del Subcomandante Marcos en el noticiario *Primero Noticias* con Carlos Loret de Mola. (Marcos S. , Entrevista al Subcomandante Marcos en *Primero Noticias*, 2012)

¹¹⁸ Ver en: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Comandanta_Ramona_by_bastian.jpg



Imagen 87. Fotografía: Agustine Sacha¹¹⁹. Encuentro de las mujeres zapatistas con las mujeres del mundo, La Garrucha, Chiapas (2007).

Este ocultamiento para construir otro relato de sí mismos puede resumirse en una frase del Subcomandante Marcos:

“Y miren lo que son las cosas porque, para que nos vieran, nos tapamos el rostro, para que nos nombraran nos cambiamos el nombre, apostamos el presente para tener futuro y para vivir, morimos.” (Marcos S. I., Comunicado, 17 marzo de 1995, 2016).

La imagen pública del EZLN está asociada al uso del pasamontañas, como podemos ver en fotografías, murales, documentales, comunicados y entrevistas. El pasamontañas, como buena parte de la indumentaria zapatista, es un elemento que envía señales a quien los mira; así, cubrirse el rostro es el símbolo de una identidad colectiva pero también es una manera de hacerse visibles en los medios, para la clase política y la sociedad en general. En una entrevista el Subcomandante Marcos habla del significado del pasamontañas:

“El Loco de la Colina.- Oculta su identidad bajo un pasamontañas...Ha puesto en pie de guerra al pueblo indígena contra los abusos del poder mexicano. Es un guerrillero de hoy...Usted Marcos, ¿es indio, mestizo, blanco...?”

Subcomandante Marcos.- Yo soy mestizo; durante más de veinte años estuve en comunidades indígenas, estoy todavía viviendo con ellos, y de una u otra forma, me convertí en el traductor, precisamente para la población mestiza, de

¹¹⁹ https://www.flickr.com/photos/agustine_yo/7242675390

este pensamiento, de esta cultura, de este modo de ver el mundo que es el de los pueblos indios. En ese sentido, el pasamontañas, encubrir el rostro, significa no reafirmar la identidad propia sino la identidad colectiva de este movimiento que es el zapatista (Marcos & Colina, Entrevista al Delegado zero en la televisión española, 14 de junio de 2006, 2016).

El pasamontañas, las máscaras y las maniobras de ocultamiento para construir una identidad colectiva no es una estrategia nueva y, sin embargo, mantiene su vigencia en una actualidad dominada por la lógica del *selfie*, por la hipervigilancia en las calles, en las redes sociales, etc. Paradójicamente lo velado se hace notable ante la sobre exposición; lo que atrae la mirada es justamente aquello que no se puede ver, y genera una imagen enigmática y misteriosa de lo oculto al mismo tiempo que revela una construcción identitaria subjetiva. De este modo se utiliza el ocultamiento para formar parte de un sujeto colectivo, políticamente activo.



Imagen 88. Foto: Hillary Clinton posando para Selfies en Orlando. Barbara Kinney (2016)¹²⁰

En contraste con la sobre exposición pública de la identidad y el rostro, el colectivo Pussy Riot ha utilizado también el ocultamiento con pasamontañas como forma de identificación colectiva. Masha Gessen, en un reportaje sobre la acción política de Nadya Tolokonnikova (integrante de las Pussy Riot) dice:

¹²⁰ Ver : <http://time.com/4508252/hillary-clinton-epic-selfie/>

“Pussy Riot era un colectivo de membresía abierta en el que cada participante actuaba de forma anónima. "Ser Pussy Riot es como ser Batman", me dijo una participante. "Te pones la máscara - y te vuelves una Pussy Riot. Te lo quitas y ya no eres una Pussy Riot." La máscara, en este caso, era un pasamontañas. Podría ser de cualquier color, siempre y cuando fuera brillante y no usaras medias que combinaran” (Gessen, 2014).



Imagen 89. Foto: Pussy Riot¹²¹ realizaron una protesta en el interior de la Catedral de Cristo Salvador en Moscú (2012)

Las manifestaciones públicas de este colectivo de artistas rusas han sido consideradas por las fuerzas del orden ruso como acciones insurgentes de desobediencia social. Finalmente, la *performance* realizada en febrero de 2012 las llevaría a la prisión. Dichas acciones fueron políticas y estéticas a la vez:

“crearon una gran obra de arte, una destilación de tensiones que hacía que la gente se sintiera intensamente incómoda, desafiando sus suposiciones y proporcionándoles imágenes y conceptos para describir su realidad” (Gessen, 2014).

Haciendo eco de las palabras del Subcomandante Marcos, es notable que el ocultamiento del rostro fuera detonante para que los medios de comunicación siguieran el caso y prestaran atención sobre la represión de la protesta de las

¹²¹ Ver en: <http://www.honolulupulse.com/2013/12/freestyle-human-rights-film-fest/>

Pussy Riot. Fue la inteligencia y el olfato mediático de Nadya Tolokonnikova lo que permitió que el mundo escuchara de primera mano los abusos del sistema penitenciario ruso y la persecución de los activistas en el gobierno de Vladímir Putin:

“Nadya usó el foro público - y, especialmente, los medios de comunicación, cuyo interés en las internas de Pussy Riot se redujo pero nunca desapareció por completo - para hablar públicamente. Fue una *performance* cada vez más política a medida que pasaba el tiempo. En su última audiencia judicial (Nadya) había perfeccionado el arte de utilizar cada aparición en el juicio para hacer una declaración y se las arregló para dar cuatro discursos preparados en el transcurso de una mañana.” (Gessen, 2014).

En un intento por desenmascarar y apaciguar al levantamiento en Chiapas, revelar la identidad del Subcomandante Marcos fue prioritario para los medios oficiales durante los primeros meses del conflicto; al mismo tiempo, era una estrategia de desarticulación de la narrativa mediática de los zapatistas que buscaba desacreditar el alzamiento como una iniciativa indígena al estar encabezada por un mestizo. Por esta razón, en uno de los comunicados de prensa el Subcomandante Marcos escribe una nota sobre su identidad:

“Marcos es gay en San Francisco, negro en Sudáfrica, asiático en Europa, chicano en San Isidro, anarquista en España, palestino en Israel, indígena en las calles de San Cristóbal, chavo banda en Neza, rockero en CU, judío en Alemania, ombudsman en la Sedena, feminista en los partidos políticos, comunista en la post guerra fría, preso en Cintalapa, pacifista en Bosnia, mapuche en los Andes, maestro en la CNTE, artista sin galería ni portafolios...” (Marcos S. I., Comunicado de Prensa del Subcomandante Marcos, mayo 28, 1994, 2016).

El uso de máscaras como forma de negar la identidad para construir otras posibles identidades imaginadas ha sido una acción de muchas performances feministas. Al cubrirse o cambiarse la forma visible del rostro se ocultan de los dispositivos de control que operan a través de cuerpo, impugnando los regímenes de la normalidad en momentos y lugares determinados. El enmascaramiento supone una subversión del orden y de la identidad.

Este saber de “ocultamiento”, paradójicamente, revela la construcción del sujeto indígena y pone en evidencia las coacciones que se han ejercido sobre estos

grupos y que están asumidas como normales. La performer feminista Maris Bustamante, en 1982, en el Museo de arte Moderno de la Ciudad de México, realizó la acción *¡caliente-caliente!*; en ella se colocaba una especie de máscara compuesta por unos anteojos y un falo que le colgaba por la nariz. En esta acción, a través de la máscara, se reconoce el falo como significante de privilegio y poder en la sociedad. El falo representa, como objeto simbólico, la dominación de los hombres sobre las mujeres. Con esta acción Bustamante oculta su rostro y de manera cómica evidencia un símbolo de poder (Barbosa, 2015) .



Imagen 90. Fotos: Performance de Maris Bustamante¹²²

Judith Butler en su teoría de la performatividad respecto a las categorías con las cuales se normalizan los cuerpos dice que:

“...mi (teoría de) performatividad no puede ser reducida a una idea de un performance ejercido de manera libre e individual: nos dicen apodos, nos encontramos a nosotros mismos viviendo en un mundo de categorías y descripciones mucho antes de que nosotros comencemos a elegir las críticamente y nos esforcemos por cambiarlas o construirlas por nosotros mismos. De esta forma, nos encontramos a pesar de nosotros mismos vulnerables y afectados por discursos que nunca elegimos.” (Aguilar, 2015).

Esta actuación crítica sobre las categorías que no se eligen y que se inscriben sobre los cuerpos, se hace manifiesta con las acciones feministas y también con

¹²² En: <http://revista.escaner.cl/node/383>

la resistencia de la insurgencia zapatista que continuamente pondrá en crisis la identidad como forma individual y dará lugar a otras maneras de construirla.

Con el tiempo y aún después de que el gobierno mexicano hiciera pública la identidad del Subcomandante Marcos, su figura seguirá causando expectación. En la década de los años noventa no fueron extraños los seudónimos de sujetos colectivos asociados a movimientos de resistencia, como Luther Blissett o Sonja Brünzels quienes firman el *Manual de guerrilla de la comunicación*. Sus propuestas de intervención en el espacio social plantearon formas para aparecer en la escena pública utilizando giros provenientes del arte, como por ejemplo el uso para las comunicaciones de textos de artistas dadaístas o situacionistas. Otros, como el grupo autónomo a.f.r.i.k.a reseñan la importancia que algunos desplazamientos identitarios empleados como estrategia mediática han sido clave para captar la atención y generar conciencia. En concreto, llevan a cabo una reflexión sobre identidades múltiples, personas imaginarias y mitos colectivos que atañe directamente al EZLN:

“Referente a los medios de comunicación, uno de los méritos estratégicamente más geniales de la guerrilla zapatista consistió en convertir el nombre de su portavoz, del subcomandante Marcos, en nombre colectivo (“Todos somos Marcos”). Con esta práctica no solo seguían con su intención de deconstruir el principio del líder de la revolución o de la guerrilla- como ya hace vislumbrar el título de subcomandante- , sino que a la vez crearon una forma nueva de mito colectivo: la persona del guerrillero real no tiene una historia clara e identificable” (a.f.r.i.k.a., Blissett, & Brünzels, 2000, pág. 40)



Imagen 91. Fotograma del documental Caminantes¹²³

¹²³ En : <https://www.youtube.com/watch?v=j-BcpRIOJXM>

Siguiendo con esta maniobra de ocultar y desvelar, en el documental *Caminantes* (Aranoa, 2016) el Subcomandante Marcos, en una de las escenas, dice que se va a quitar el pasamontañas para revelar su identidad, al hacer el gesto de quitarse la capucha en lugar de quedarse con el rostro descubierto saca un espejo que pone hacia la cámara para indicar que “todos somos Marcos”, y reafirmar el estatus de sujeto colectivo del que cualquiera puede apropiarse.

El EZLN por su manera de confrontar al gobierno mexicano y los poderes fácticos, y las maneras de resignificar símbolos ha sido considerado una guerrilla comunicacional. Una de las armas fundamentales ha sido su capacidad de revelar y transmitir mensajes a todo el mundo y establecer redes de cooperación a nivel nacional e internacional, como por ejemplo su participación en convocatoria de la *Acción Global de los Pueblos* de 1998, que los relacionó con los movimientos anticapitalistas fuera de México.

En el video documental de *Guerrilla de la Comunicación* de Nuria Vila, basado en el libro *Manual de guerrilla de la comunicación*, aparece el Subcomandante Marcos aludiendo a la postura que el EZLN tenía frente a los medios. Según el guerrillero había tres consideraciones tenidas en cuenta: la primera era aceptar que no se podía hacer frente “al poder del dinero”. Que se expresaban a través de las imágenes, de las palabras, y la comunicación digital. Medios, todos ellos, que instituían una nueva forma de poder ver el mundo. La segunda era mantener una actitud de incredulidad y estar al margen de los discursos hegemónicos y subordinados, buscando la continuidad en una vida doméstica. La tercera consideración se refería a tratar de imaginar e idear la construcción de otra forma de dar a conocer al mundo lo que estaba ocurriendo (Vila, 2017).

Después, en el documental de Nuria Vila, se presentaron una serie de fragmentos del video ordenados de manera que evidenciaran estrategias diversas sobre el uso de los medios como forma de sabotaje, y que al ser acciones directas no violentas, se filtraran como chistes, ironías o bromas en noticieros, prensa o grandes cadenas de televisión. Logrando de este modo desviar y subvertir los mensajes hegemónicos al utilizar los mismos canales del poder pero en dirección inversa, hacia una mirada crítica de esos modos de producir la realidad.

El movimiento zapatista, a través de la creación de un cuerpo colectivo, hará uso de ficciones políticas para interferir y romper los discursos. También logró construir símbolos de resistencia, subvirtiendo los titulares de periódicos y las noticias y los símbolos propios del discurso dominante.

En diciembre de 2012, unos 50.000 zapatistas en silencio tomaron la cabecera de 5 municipios del estado de Chiapas en México. Desde 2006 no había habido una manifestación pública del EZLN tan numerosa, dicho levantamiento se realizó en una fecha simbólica de cambio de ciclo en la cosmogonía maya. Esta acción fue significativa en muchos sentidos, puesto que integrantes del EZLN, sin mitin político ni pronunciamiento, ocuparon las calles de San Cristóbal que, en el levantamiento de 1994, ya habían sido tomado por ellos mismos años atrás. El silencio de quienes habían usado la palabra como arma parecía un contrasentido, una paradoja, del mismo modo que lo fue la presencia de sus cuerpos sin armas, los cuales, simbólicamente, recuperaban las plazas y lugares donde anteriormente habían librado batallas.



Imagen 92. Foto: Marcha del silencio en San Cristóbal de las Casas. Por Víctor Camacho¹²⁴

¹²⁴ Ver en: <http://indignados.jornada.com.mx/la-marcha-del-silencio-del-ezln>

Exponer el cuerpo ha sido una de las formas en las que tanto accionistas como activistas han recuperado plazas y calles y hacen uso del espacio colectivo físico. Si bien, con estas acciones no se es capaz de revertir las consecuencias materiales de las crisis económicas o satisfacer las históricas demandas de los pueblos indígenas, lo que sí está claro es que producen, en cambio, afectos y empatías. Resulta conmovedor exponer el propio cuerpo que, al fin y al cabo, los desclasados son lo único que poseen. Judith Butler reflexiona así sobre la corporalidad:

“El cuerpo no es una realidad material fáctica o idéntica a sí misma; es una materialidad cargada de significado (...) Uno no es simplemente un cuerpo, sino, de una manera clave, uno se hace su propio cuerpo y, de hecho, uno se hace su propio cuerpo de manera distinta a como se hacen sus cuerpos sus contemporáneos y a cómo se lo hicieron sus predecesores y a cómo se lo harán sus sucesores” (El Graner, 2017).

Si los comportamientos y acciones tienen el poder de construir los cuerpos, los zapatistas se conforman desde su posicionamiento rebelde ante el poder y lo formulan en comunidad. Su poder es de emancipación más que de la revolución armada, procede del rompimiento con la forma de vida que les había sido asignada históricamente. Como ellos mismos expresan, con sus cuerpos y desde el concepto de lo colectivo como identidad imaginada son capaces de dar lugar a otras formas de representación, pero sobre todo, de probar otras formas de organización y modos de existir.

Unos días después de la marcha del silencio se publicó el comunicado siguiente:

21 DE DICIEMBRE DEL 2012.

A QUIEN CORRESPONDA:

¿ESCUCHARON?

Es el sonido de su mundo derrumbándose.

Es el del nuestro resurgiendo.

El día que fue el día, era noche.

Y noche será el día que será el día.

¡DEMOCRACIA!

¡LIBERTAD!

¡JUSTICIA!

Desde las montañas del Sureste Mexicano.
Por el Comité Clandestino Revolucionario Indígena-Comandancia General del



EZLN.
Subcomandante Insurgente Marcos.
México, Diciembre del 2012.

Imagen 93. Comunicado del EZLN

Este comunicado aparece después del desconcierto que supuso la toma silenciosa de las calles en Chiapas para completar la acción. El silencio se había construido hacia afuera para generar en el movimiento una vida interior, el de hacer comunidades con autonomía. El silencio también lo había guardado el Subcomandante Marcos con su distanciamiento mediático; y, sin embargo, ese mutismo había atraído otra vez la atención de los medios para posteriormente hacerse eco del comunicado que se desvelaba como acertijo: ¿Escucharon?...

5.2 Accionismos

5. 2.1 Armas que aspiran a ser inútiles

Al inicio del conflicto armado en 1994, cuando los rebeldes zapatistas tomaron el palacio municipal en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, tuvieron que resistir el embate del ejército mexicano. Después de los enfrentamientos se publicación

fotografías de indígenas ejecutados acompañados de rifles de madera y palos. Estas imágenes levantarían una polémica internacional; por un lado se criticaba el exceso del ejército que enfrentaba rebeldes que se defendían con palos; por el otro, se alzaban las voces que calificaban de perversión del EZLN de mandar a indígenas a combatir con armas falsas.

El EZLN explicaba que los rifles de madera eran sus armas de entrenamiento y que estas fueron puestas estratégicamente por el ejército para que fueran fotografiadas por la prensa para crear un relato visual de lo sucedido durante los enfrentamientos. Describen así el surgimiento de los rifles de madera que serían, más tarde, un símbolo de resistencia:

“...lo que fue la primera línea de combate llevaba armas reales, en el momento en el que se da el enfrentamiento en Ocoingo mueren varios compañeros, parecen fotos tirados en el piso (sic), luego aparecen fotos donde les ponen palos, ahí dicen: los zapatistas mandaron a sus compas a combatir con palos. En la primera fila iban con armas, atrás iba gente relevando, se supone, a los que iban cayendo, afortunadamente no cayeron muchos y esto no fue necesario. En base a eso - que se usaba en los pueblos para entrenar eran armas de palo- se dijo que mandábamos a la gente a pelear con palos. Nosotros lo tomamos por ese lado, finalmente el sistema político mexicano se cimbró con armas de palo.” (Marcos S. , Entrevista del comediante con el vocero del EZLN, 2001)



Imagen 94. Foto: dos mujeres zapatistas con armas de madera. Por Marco Antonio Cruz¹²⁵

¹²⁵ Ver en : <https://www.vice.com/es%20/article/mexicos-burning-184-v3n10>

En la Convención Nacional Democrática del EZLN de 1994 se realizó un desfile donde se presentaban las comunidades (bases de apoyo) que protegieron al ejército zapatista cuando se replegaron después de los enfrentamientos con el ejército mexicano, las bases aparecieron con rifles de madera. Más adelante se presentaron los integrantes del ejército zapatista con armas reales, pero adornadas simbólicamente, a lo que el Subcomandante Marcos dice:

“...en la punta de los fusiles verán una cita blanca, significa la vocación que anima su andar, significa que no son armas para enfrentarlas a la sociedad civil, significan como todo aquí una paradoja, armas que aspiran a ser inútiles (EZLN, 1994).



Imagen 95. Fotograma de la Convención Nacional Democrática, 1994¹²⁶

Finalmente, la imagen de los palos, los rifles de madera o los instrumentos para trabajar la tierra (azadones y machetes) van a ser retomadas como elementos simbólicos por otros colectivos como herramientas en las protestas. Son un símbolo de lucha y de identificación como grupos campesinos. Por ejemplo, en el 2001, los machetes fueron usados por los comuneros de San Salvador Atenco que se opusieron a la construcción de un aeropuerto que requería la expropiación de sus tierras; en 2006, cuando organizaciones de campesinos y otros colectivos expulsan a la policía municipal tras un conflicto con comerciantes ambulantes. Fue en ese año 2006, cuando los machetes de Atenco estarían en

¹²⁶ Ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=mVMIC04XWhw>

los titulares de noticiarios nacionales a partir de un video de una trifulca entre comuneros y policías y de imágenes de manifestantes con dichos machetes. Con ello se justificará el ordenamiento de reprimir duramente el movimiento de comuneros por Enrique Peña Nieto y por Felipe Calderón Hinojosa. Estas acciones represivas pasarán factura política pues el grito de “Atenco no se olvida” en la Universidad Iberoamericana iniciará el movimiento #YoSoy132, años más tarde.



Imagen 96. Foto: Integrante del Frente de los Pueblos en Defensa de la Tierra, de San Salvador Atenco en una manifestación. Por Miguel Dimayuga¹²⁷

Una de las estrategias de comunicación y reflexión sobre el zapatismo y sus vínculos con otras causas y otros colectivos se ha realizado a través de festivales artísticos (festival de la Digna Rabia, festivales CompArte y festival ConCiencias). Desde ahí, han dado lugar a prácticas artísticas totalmente desligadas del sistema institucionalizado del arte, donde arte es aquello que los adherentes a la causa zapatista reivindiquen como tal: bailes, adivinanzas, música, pintura, etc., y que tienen como finalidad la convivencia, la producción simbólica, el apoyo mutuo.

En algunos de estos bailes se puede reconocer como códigos de lucha aquello que es al mismo tiempo herramientas de trabajo. A través de las fiestas

¹²⁷ <http://www.proceso.com.mx/401302/reviven-los-machetes-de-atenco-contra-proyecto-de-nuevo-aeropuerto>

construyen colectivamente estrategias de resistencia, de identificación y de significado. Los estudios de performance indican que las festividades como eventos son también una manera, un modo empleado por los pueblos de escribir historia y hacer memoria (Taylor, 2011).



Imagen 97. Foto: Zapatistas bailando en el festival Comparte (2016)¹²⁸

La fiesta, los carnavales, la teatralización pública han resultado ser una estrategia eficiente para la lucha de diversos grupos que se oponen a la lucha contra el neoliberalismo. Quizá porque reestablecen los lazos entre los individuos y generan erotismo en las plazas y en las calles, en el sentido de que colectivamente y a través del cuerpo se van materializando los deseos de otro mundo posible.

En esta reflexión sobre el arte expandido a lo político, el artista Jonathan Meese reflexiona sobre un mundo sin gobierno ni “política humana” donde sólo el arte prevalece como líder indiscutible, donde alude al movimiento zapatista. Presenta en octubre de 2009 un discurso sobre la dictadura del arte en el Centro Pompidou que dice:

El arte es amor total. Y propaganda total. En el arte todos los seres humanos son juguetes, los humanos son la decoración de la dictadura del arte...”

¹²⁸ Ver en: <http://www.cgtchiapas.org/noticias/ezln-confirma-y-extiende-su-participacion-comparte>

Imaginemos un mundo distinto al del sistema capitalista, una red colaboración entre personas y no entre Estados-Nación, un intercambio de experiencias y símbolos, no la explotación de recursos naturales y fuerza de trabajo de las naciones de la periferia. Un mundo basado en la solidaridad y el apoyo mutuo, no en la competencia y la acumulación ingente de capital, un mundo diverso, horizontal, transversal, como dicen los zapatistas “Un mundo en donde quepan muchos mundos”. (Meese, 2009).



Imagen 98. Fotograma: performance Jonathan Meese

5.2.2 La otra campaña

En 2001 y en 2006 hubo dos grandes marchas de los zapatistas hacia la Ciudad de México para poner sobre la mesa el cumplimiento de los acuerdo de San Andrés Larráinzar. El camino de los zapatistas en 2001 hasta la capital del país atrajo la mirada de artistas y medios de comunicación, así como la atención de la sociedad civil mexicana. En ese mismo año, el cineasta Fernando León Aranoa realizaría el documental *Caminantes* que se ha citado es este apartado. En donde se relata la vida de una comunidad que recibirá la caravana zapatista y, por tanto, afín a su ideología. Se introducen además una entrevista con el Subcomandante Marcos y otros integrantes de la comunidad que van dando claves sobre su visión del movimiento zapatista. Además se puede percibir el contexto de precariedad material, al mismo tiempo se evidencia los modos de participación de lo común.

Sin embargo, a pesar del gran apoyo popular, el Senado de la República Mexicana aprueba una Ley de Derechos y Culturas Indígenas que no era coherente con los acuerdos tomados en Chiapas. Entonces el EZLN rompe el diálogo de forma indefinida con el gobierno y permanece por meses en silencio mediático. Ese mismo año, el Consejo Nacional Indígena decide mantener su política de silencio y volver a las comunidades y fortalecer en los hechos la autonomía de sus pueblos con la creación de comunidades emancipadas más fortalecidas y juntas de buen gobierno.



Imagen 99. Foto: Llegada de la caravana zapatista al zócalo de la ciudad de México (2001). Por Ulises Castellanos¹²⁹

En el año 2005, el EZLN da conocer la Sexta Declaración de la Selva Lacandona y se establece la deposición de las armas. En el siguiente año, 2006, da inicio la gira nacional con el Subcomandante Marcos, cuya finalidad era organizar un movimiento nacional que conjuntara a diversos colectivos, grupos e individuos desde donde organizar la resistencia y a través de esta red coordinar acciones. La gira coincidió con las elecciones a la presidencia de la república, circunstancia que aprovechó el EZLN para titularla como *La Otra Campaña*.

¹²⁹ Ver en: <https://news.vice.com/es/article/en-imagenes-rememoramos-el-levantamiento-del-ejercito-zapatista>

Fueron muy significativas las movilizaciones del EZLN a la manera de campañas de los partidos políticos (mítines, discursos, apariciones en televisión); no buscaban el éxito electoral, puesto que no participaban de la contienda; tomaban el espacio público, no en la busca del voto y del poder que se ejerce desde las política partidista, sino por agrupación y la creación de lazos de solidaridad de colectivos y personas que simpatizaban con el EZLN (y La Sexta Declaración de la Selva Lacandona) y que reivindicaban los acuerdos de San Andrés Larráinzar como un reconocimiento justo de la autonomía de los pueblos indígenas; personas que además encontraban mayor identificación con la lucha zapatista que con los partidos políticos.



Imagen 100. Foto: Subcomandante Marcos en la UNAM, durante La otra campaña¹³⁰



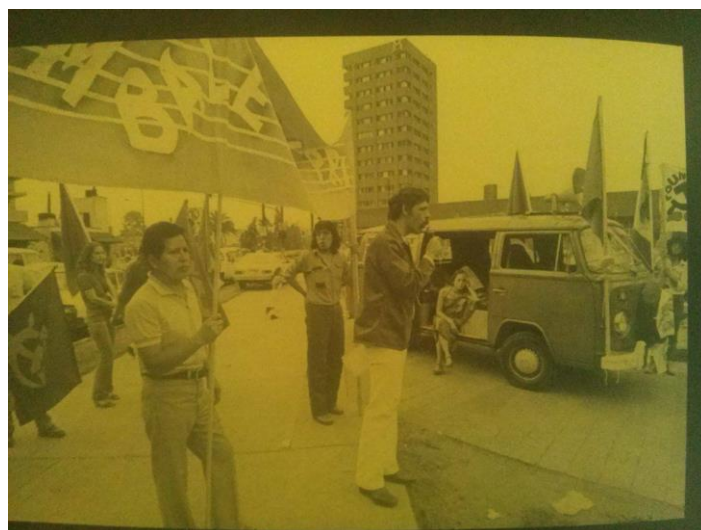
Imagen 101. Foto: Mural callejero de La otra campaña¹³¹

¹³⁰ Ver en: http://www.milenio.com/estados/Subcomandante_Marcos_dice_adios-20_anos_de_lucha_de_Marcos-subcomandante_Marcos-se_despide_subcomandante_Marcos-EZLN_5_306019399.html

¹³¹ Ver en: <https://zapateando.wordpress.com/2007/07/13/otra-campana-julio/>

En 1982 el artista mexicano Felipe Ehrenberg se presentó como candidato a diputado federal en México por el PSUM¹³². Sus actos de campaña bien podrían ser interpretados como accionismo políticos que se desplegaban a través de ingeniosos juegos de palabras (“Vota bigote”, “Con paciencia y salivita, los de abajo le ganan a los de arriba”), escenificaciones, sketches de los problemas de la vida en la Ciudad de México, acciones como barrer con escobas rojas la corrupción o colocar letreros en pulquerías que versaban “Tome conciencia, no tome Corona”, en alusión a su contrincante político Armando Corona, cuyo apellido es homónimo de la famosa marca de cerveza mexicana, etc. Ehrenberg buscaba darle un sentido festivo y celebratorio a su campaña y, si bien, no tenía posibilidades del triunfo electoral, consideraba que sus acciones podrían mejorar la convivencia y entrar en la conciencia de la población. Parfraseándolo, decía que *buscaba el triunfo de la esperanza de una realidad diferente*. (Ehrenberg, 1982).

Estas estrategias políticas y performativas, que utilizan códigos de las campañas políticas y sus canales de difusión, ponen en relieve la forma en que se pueden subvertir el orden de los discursos y situar en la esfera pública otros que habían sido marginados.



¹³² Partido Socialista Unificado de México



Imagen 102. Fotos de la campaña de Felipe Ehrenberg.

La importancia de las manifestaciones sociales como las de *La Otra Campaña* consistió en visibilizar dos tipos de agenda. La más evidente es una agenda que buscaba ampliar los derechos indígenas reconocidos por el Estado. La otra agenda consistía en rechazar de manera pública los roles subalternos, volver a construir la idea de lo indígena, tratar de cambiar la cultura atacando los símbolos contruidos por poder hegemónico.

Pablo Sánchez León y Jesús Izquierdo escriben que son las acciones sociales con carácter identitario o movilizaciones sociales expresivas quienes “presionan con sus demandas morales colectivas sobre las convenciones de la sociedad civil.” Y que para entender esto, hay que:

“...considerar los grupos como efecto de la agregación de preferencias individuales (...) reconocer la influencia de «macros» preexistentes al individuo, representaciones colectivas o marcos culturales que generan lenguajes comunes —compuestos no sólo por palabras sino también por procedimientos— a través de los cuales los sujetos definen valorativamente su identidad.” (Sánchez León & Izquierdo Martín, 2003).

En México, como en muchas otras partes del mundo, la construcción de la identidad indígena y el reconocimiento de las raíces étnicas pasa por filtros institucionales y mediáticos que reducen las tradiciones de los pueblos originarios a folclor; el arte y los símbolos de su indumentaria a souvenir. Su cosmovisión se ve constantemente atacada por la imposibilidad de recibir

educación en su lengua y su completa exclusión en la conformación de planes y programas de educación pública. La lucha que se plantean los zapatistas persigue la autonomía, la educación, el reconocimiento de la diferencia y de otras formas de vida. El EZLN, en la opinión de Víctor Sampedro, planteó una agenda de identidad colectiva:

“La revolución ha dejado de ser un hecho puntual que consiste en la toma de poder, previa la demolición de las estructuras previas, sino más bien un proceso de emancipación personal y colectiva, muy micro y al mismo tiempo muy tendiente a generar ámbitos de autonomía crecientes. Yo creo que es eso que el EZLN puso de una manera tan clara en la agenda mexicana hace 20 años, esto está ocurriendo de nuevo tanto en México como en España y otros países” (Sampedro, 2013).

La efectividad de estas acciones simbólicas radica en hacerse un espacio en la esfera pública y desde ahí generar convocatorias populares para la construcción de otros mundos posibles, de imaginar en colectivo formas utópicas de existencia. Finalmente, *La otra campaña* también buscó en su andar por el país crear vínculos para poder materializar formas de esperanza.

5.2.3 Renacer en colectivo

En octubre de 1997, Yoko Ono inaugura la exposición *Ex-it* en el Museo Rufino Tamayo de la ciudad de México, mientras el Estado mexicano continúa en guerra contra el EZLN. Yoko Ono describe la visión que dio pie a esta exposición:

“Esto es como un bosque que tiene cien ataúdes y no es una escultura a la cual se debe mirar, tu caminas por el bosque. Y tuve esta visión de cien ataúdes y árboles, pero hasta que yo misma caminé por el bosque no entendí el efecto emocional que tenía sobre mí, cuando caminé entre los ataúdes fue como si toda la historia de la humanidad pasara por mi mente...” (Ono & Rico, 2013).

La exposición presentaba, en palabras del curador Pablo Rico Lacasa, cien ataúdes de madera, modestos, sobrios, populares; una imagen comparable a la de campos devastados tras la catástrofe o batalla. Estos ataúdes eran la representación de cien seres anónimos de los cuales brota un árbol. De este

paisaje de tristeza y muerte, renace la vida; los árboles representan la esperanza (Ono & Rico, 2013).

El 22 de diciembre de 1997, tres meses después de la presentación de la instalación de Yoko Ono en el Museo Rufino Tamayo de la Ciudad de México, alrededor de cien hombres armados asesinaron a 45 indígenas tzotziles: 18 niños, 22 mujeres y 6 hombres integrantes del grupo Las Abejas, en la comunidad de Acteal, Chiapas. En un comunicado de 2013 de La Voz de la Organización de la Sociedad Civil Las Abejas, explican que los motivos de esta masacre fue que estas comunidades se negaron participar de los robos y quemas de casas a poblaciones, ni a cooperar para la compra de armas y municiones que serían utilizados contra las comunidades zapatistas. Por esta negativa vivieron desplazados durante más de cuatro años y, finalmente, fueron asesinados, presuntamente, por grupos contra guerrilla (Aristegui Noticias, 2012) (Organización de la Sociedad Civil Las Abejas, 2013).



Imagen 103. Foto: Entierro de las víctimas de Acteal¹³³

¹³³ Ver en: <http://acteal.blogspot.mx/p/la-masacre-de-acteal.html>

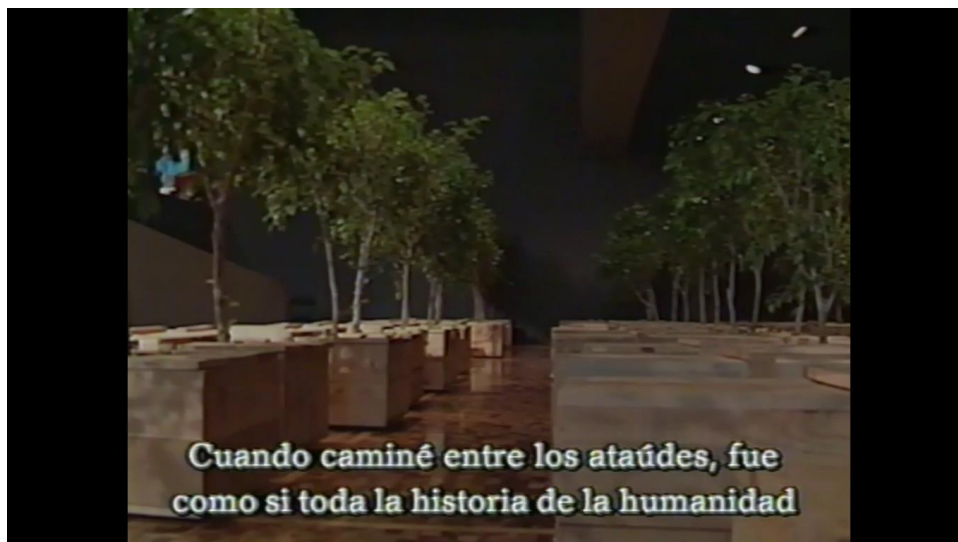


Imagen 104. Fotograma: Instalación Ex - It de Yoko Ono¹³⁴

La visión de Yoko Ono se había vuelto real, en las montañas de sureste mexicano habían muerto 45 personas y el EZLN sólo alcanzó a pronunciar unas cuantas palabras:

22 de Diciembre de 1997.

A la Sociedad Civil Nacional e Internacional.

Hermanos y hermanas:

¿Por qué?

¿Cuántos más?

¿Hasta cuándo?

Desde las montañas del Sureste Mexicano

¹³⁴ Ver en: <https://vimeo.com/194886834>

Subcomandante Insurgente Marcos

México, Diciembre de 1997

(Marcos S. I., Sobre la masacre de Acteal: ¿Por qué?, 1997)

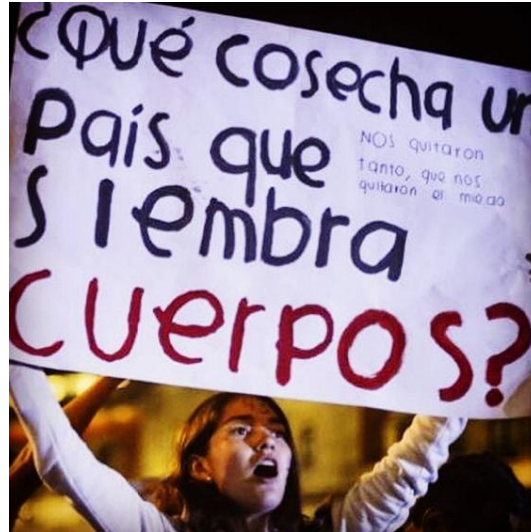


Imagen 105. Foto: manifestación en México¹³⁵

El 2 de mayo de 2014, fue asesinado en La Realidad, Chiapas el profesor José Luis López “Galeano”. En ese mismo ataque a la comunidad zapatista fueron heridas otras 15 personas; días después, el EZLN rinde homenaje al profesor “Galeano” y a otros tantos activistas asesinados en México; al homenaje se unen otros países, desde Chile hasta Grecia y Cisjordania.

Sin embargo, interesa aquí la acción del entonces Subcomandante Marcos como respuesta a estos hechos, quien, en el discurso del 24 de mayo de 2014, decidió morir como Marcos:

“Pensamos que es necesario que uno de nosotros muera para que Galeano viva.

Y para que esa impertinente que es la muerte quede satisfecha, en su lugar de Galeano ponemos otro nombre para que Galeano viva y la muerte se lleve no una vida, sino un nombre solamente, unas letras vaciadas de todo sentido, sin historia propia, sin vida.

¹³⁵ Ver en: <https://pbs.twimg.com/media/B0u6DFaUAE1ex-.jpg>

Así que hemos decidido que Marcos deje de existir hoy(...)

Compas:

Dicho todo lo anterior, siendo las 0208 del 25 de mayo del 2014 en el frente de combate suroriental del EZLN, declaro que deja de existir el conocido como Subcomandante Insurgente Marcos, el autodenominado “subcomandante de acero inoxidable”.

Eso es.

Por mi voz ya no hablará la voz del Ejército Zapatista de Liberación Nacional.

Vale. Salud y hasta nunca... o hasta siempre, quien entendió sabrá que eso ya no importa, que nunca ha importado.

Desde la realidad zapatista.

Subcomandante Insurgente Marcos.
México, 24 de mayo del 2014.”

Así pues, el Subcomandante Marcos desaparece tras el escenario y se escucha una voz en off que dice:

“Buenas madrugadas tengan compañeras y compañeros. Mi nombre es Galeano, Subcomandante Insurgente Galeano. ¿Alguien más se llama Galeano?”

Se escucha la voz del Subcomandante Insurgente Moisés y después de todo el público:

“¡Yo me llamo Galeano ¡Todos somos Galeano”

Hacia el final de su discurso, el recién nacido Subcomandante Insurgente Galeano dice estas palabras:

“Así que por eso me dijeron que cuando volviera a nacer, lo haría en colectivo.”

(Marcos S. , Entre la luz y la sombra (completo) 24 mayo 2014, 2014)

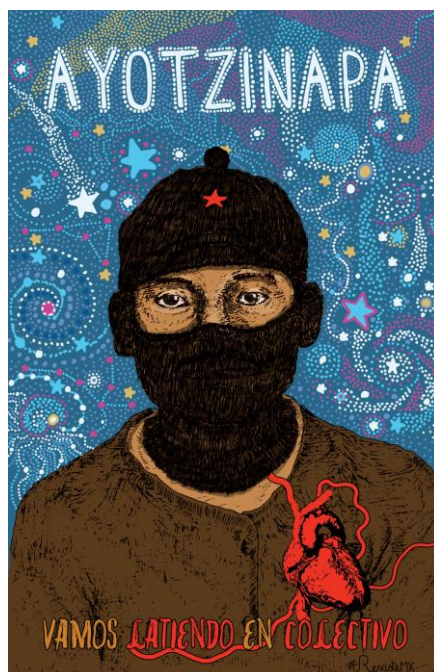


Imagen 106. Imagen del colectivo *rexiste*¹³⁶

En el seminario *El Pensamiento Crítico Frente a la Hidra Capitalista*, organizado por el Centro Indígena de Capacitación Integral y la Universidad de la Tierra en San Cristóbal de las Casas, Chiapas, del 29 de Abril al 3 de mayo de 2015, contó con la participación de pensadores y activistas como Greg Ruggiero fundador del *Zuccotti Park Press*¹³⁷, el escritor Juan Villoro, el sociólogo Immanuel Wallerstein y algunos de los padres de los normalistas de Ayotzinapa desaparecidos y asesinados en 2014. Dicho programa conformó un cuerpo teórico que buscó llamar a las personas a unirse a la organización y a la lucha. Javier Hernández Alpízar opina que las relaciones interpersonales cotidianas están colonizadas por sistemas de poder relacionadas con el capitalismo y que el Individualismo se ha convertido en un dispositivo ideológico y una estrategia de control. Es por eso necesario pensarse en colectivo, como un cuerpo; señala el filósofo Paul B. Preciado:

“La mano, junto con su hermana, y el cerebro y todas las partes de mi cuerpo son una unidad orgánica, un nosotros que es más complejo que la suma de sus partes. Por eso la metáfora del cuerpo es adecuada para hablar del nosotros, al menos desde San Pablo al referirse a la Iglesia, la asamblea a de los cristianos.

¹³⁶ Ver en: <http://rexiste.org/post/108036278072/vamos-latiendo-en-colectivo>

¹³⁷ Es un sitio web y editorial que promociona la solidaridad, el arte, la libertad de expresión y la comunidad creativa.

Y aún usamos la analogía del cuerpo o del tejido social para hablar del colectivo, del nosotros.” (Preciado, 2016)

Pensarse en colectivo, como cuerpo social y como pensamiento en red, son los primeros pasos hacia la radicalización de la existencia que se piensa en términos de individuos separados; implica entenderse como comunidad, no como parte de algo, sino como un todo: como naturaleza, como mundo, como movimientos sociales, etc; entender que las diferencias no son singularidades sino que son parte de la diversidad del sistema, probabilidades evolutivas y culturales que son capaces de definir nuestra posición en el mundo.

En el sistema neoliberal, como lo explica el filósofo Byung-Chul Han, la existencia se ha convertido en una forma “psicopolítica” de dominación y explotación:

“El sujeto del rendimiento neoliberal, ese “empresario de sí mismo”, se explota de forma voluntaria y apasionada. El yo como obra de arte es una apariencia hermosa, engañosa, que el régimen neoliberal mantiene para poderlo explotar.” (Han, 2014)

Para Byung-Chul Han la biopolítica de Foucault no puede explicar la dominación en el sistema neoliberal actual; no, al menos, desde la asumida “cultura del emprendimiento”, la competencia laboral e Internet. Mientras el régimen disciplinario capitalista domina el cuerpo a través de procesos mecánicos de producción (procesos que aún existen), la dominación neoliberal disciplina a través de la *psique* (#JustDolt) y la sensación de libertad (free lance). A través del cine, la televisión y los medios de comunicación se promueve el “glamour de la precariedad” (New Girl, The Devil Wears Prada, Two Broke Girls), desde esta ficción todo depende del sujeto, no de su raza, género o clase social, tener éxito depende de la capacidad individual de ser inteligente, competitivo y estar a la moda.

Es por eso necesario decolonizar la mente, dudar de los discursos de los medios pero también del capitalismo escurridizo que es difícil de etiquetar. Los dispositivos de dominación son líquidos y pueden encontrarse en la narrativa hegemónica pero también en las grietas, en la mirada subalterna y de la auto-explotación, por ejemplo, en trabajar horas extras.

Por lo anterior expuesto, la mirada decolonial del EZLN ha sido fundamental en las últimas décadas, no sólo para las comunidades indígenas en México, sino para muchos colectivos sociales, desplazados o marginales, para artistas y activistas, etc. Sus accionismo y su palabra no sólo los han hecho visibles circula por muchos medios, sin duda han tejido redes virtuales y materiales de cooperación. Su visión utópica del mundo ha logrado influir en muchos de los movimientos sociales de la actualidad; sus prácticas comunicativas y simbólicas siguen generando otras formas de existencia, quizá como dicen los zapatistas, otro mundo puede ser posible.

Conclusiones

La estética de la existencia, es decir, construir la propia vida como una obra de arte, considera a las prácticas artísticas como posibilitadoras de construcción de subjetividades colectivas. Desde ahí, el arte desborda la elaboración de objetos-obra, y se extiende a aquellas elecciones que tienen que ver con la vida en muchos de sus ámbitos, entre ellos, el de posibilitar relaciones sociales, el de la imaginación política, de formas de enunciación y aparición en los espacios colectivos, y la gestión de modelos de organización y emancipación como formas de “escultura social”.

En este trabajo de investigación se han abordado las prácticas artísticas que se despliegan en movimientos populares de resistencia como una forma de diluir la frontera entre arte y vida. Para ello, se hizo un acercamiento necesario a los movimientos sociales contra el neoliberalismo de los años noventa, quienes en sus estrategias comunicativas y de visualidad hicieron uso del arte para ser más eficaces, encontraron en él numerosas formas de intervención pública y organización afines a sus propósitos. Estos movimientos sociales son fundamentales porque crearon una gramática nueva con recursos propios del arte, establecieron redes de colaboración desde donde se distribuyen imágenes, textos, información, etc. Ocuparon los espacios desde donde se agrupaban con otros y haciendo uso de herramientas creativas (visuales, de enunciación, performativas) interpelaron a los poderes políticos y financieros.

De la experiencia de estas movilizaciones contra el neoliberalismo en la década de los noventa, las más recientes manifestaciones sociales como el #YoSoy132 o las movilizaciones por los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa en México, la *Primavera Árabe* o el movimiento zapatista han incorporado en sus accionismos parte del repertorio de actuación de los movimientos sociales precedentes. Se adhirieron a sus formas de visualidad y organización, formas de trabajo y comportamientos, incluso han aceptado su propia temporalidad como movimientos populares, que como tal tiene un tiempo de agitación limitado; sin embargo han encontrado otras formas de organización para seguir planteando sus demandas.

El #YoSoy132 fue un movimiento en donde participaron muchos jóvenes en México, los mismos que se revelaron ante la acción de los medios de comunicación durante las elecciones presidenciales en 2012. Usaron recursos audiovisuales para contrarrestar las narrativas de los medios asociados al poder hegemónico; también exploraron maneras para convocar protestas callejeras con características de fiesta y carnaval desde donde se desplegaban comportamientos artísticos. Probaron como formas de participación asamblearia, de organización y de distribución de tareas, y al menos por un momento, probaron otras formulaciones de la vida social.

Las movilizaciones por los estudiantes desaparecidos en Ayotzinapa parten de la paradójica idea de exponer el cuerpo en el lugar del ausente, y a través de esta exposición en las plazas y en las calles, los colectivos sociales reconocen en sí mismo la precariedad de la existencial que implica vivir en un entorno sin los garantes mínimos de justicia e igualdad. La participación de artistas y de colectivos sociales afines al reclamo de justicia para los estudiantes y sus familias, han producido, en lugar de obras, formas de colaboración y solidaridad.

En las revueltas de la *Primavera Árabe* fue fundamental el uso político de las imágenes, así como de las nuevas tecnologías de la información y comunicación como canales de distribución ideológica. Utilizaron Internet como un lugar de organización, pero también de construcción de otro relato crítico y colectivo de los acontecimientos. Los artistas y colectivos hicieron uso de las redes sociales como un espacio de producción simbólica que iba contra la narrativa dominante, su participación en temas de interés público no sólo era el de la enunciación de las problemáticas que se vivían en estos países; sino que, requirieron de la toma de posición política y de desplegar formas de acción en el mudo material.

Asimismo, artistas como Isaías Griñolo ponen en juego formas de producción de sentido y de acción política haciendo uso de las imágenes y remezcla audiovisual como articulación de crítica-política y desvelamiento de las partes oscuras o no visibilizadas del ejercicio del poder, su práctica artística es una destacable forma de post-producción y acción contestataria. La plataforma *OVNI* ha visibilizado y distribuido discursos audiovisuales, su práctica de

recopilación y de puesta en común mediante archivos en línea, proponen la crítica de la cultura contemporánea a través del videoarte, la arqueología audiovisual, la remezcla y el documental independiente. El colectivo *Electronic Disturbance Theater*, realiza propuestas de accionismo político haciendo uso de las tecnologías. La *Herramienta Trasfronteriza para Inmigrantes*, tienen diferentes niveles de producción, uno simbólico y otro relacional.

Todas estas obras no materiales, en forma de relación social, de aparición pública o del empleo del cuerpo en espacios físicos también halla resonancias en movimientos políticos como el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), cuyas apariciones en la esfera pública desde los años noventa ha empleado la palabra y los accionismos para exponer en un modo performativo su línea política y su narrativa como movimiento contestatario.

Estas prácticas artísticas críticas son necesarias porque reestablecen los vínculos entre grupos sociales precarios que tienen ideales comunes, con críticas a la hegemonía del poder mueven el estatus del orden establecido, a veces con irrupciones en el espacio público de forma insoslayable, aparecen también en el espacio virtual y ocupan las redes como lugares de organización y encuentro; ensayan maneras de producción de sentido, y de formas de existencia. Construir la vida como una obra de arte, requiere de la radicalidad de una experiencia nueva del mundo, de un ejercicio de imaginación política, y de formas de exponer el cuerpo y ocupar con él, los espacios públicos.

Bibliografía

- a.f.r.i.k.a., G. a., Blisset, L., & Brünzels, S. (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*. Libertaria.
- AGP. (2000). *S26 Prague Reports & Evaluation*. Recuperado el 15 de abril de 2016, de www.nadir.org: <https://www.nadir.org/nadir/initiativ/agp/s26/praga/index.htm>
- Aguilar, F. (2015). *Pensar con Butler: algunos puntos sobre la conferencia de "Vulnerabilidad y Resistencia Revisitadas"*. Recuperado el 3 de enero de 2017, de www.museodemujeres.com: <http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/310-fabiola-aguilar>
- Al Jazeera English. (30 de abril de 2011). *The Arab awakening - Seeds of revolution*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <https://www.youtube.com>: <https://www.youtube.com/watch?v=BSZ7Ln5KzRU>
- Alberto Dainotti, C. S. (2011). *Analysis of country-wide Internet outages caused by censorship*. Recuperado el noviembre de 23 de 2015, de ACM Digital Library: <http://dl.acm.org/citation.cfm?id=2068818>
- Aranoa, L. d. (5 de julio de 2016). *Caminantes*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=j-BcpRIOJXM>
- Arditi, B. (2016). Las insurgencias no tienen un plan, ellas son el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes . En *Del Internet a las calles: #Yosoy132, una poción alternativa de hacer política* (págs. 19-44). Raleigh, Caronila del Norte: A contra corriente.
- Arendt, H. (2009). *La condición humana* . Buenos Aires: Paidós .
- Aristegui Noticias. (2012). *La matanza de Acteal, Zedillo y la demanda en EU*. Recuperado el 8 de enero de 2017, de aristeguinoticias.com: http://aristeguinoticias.com/especiales/zedillo/#.WM8JEm81_IW
- Barbosa, A. (9 de enero de 2015). *El discurso de género en las artes visuales, una nueva expresión de la cultura femenina*. Recuperado el 8 de enero de 2017, de <http://www.museodemujeres.com>: <http://www.museodemujeres.com/es/biblioteca/10-el-discurso-de-genero-en-las-artes-visuales-una-nueva-expresion-de-la-cultura-femenina>
- Barlow, J. P. (8 de febrero de 1996). *Declaración de independencia del ciberespacio* . Obtenido de Wikisource: https://es.wikisource.org/wiki/Declaraci%C3%B3n_de_independencia_del_ciberespacio

- Bartra, A. (1998). Prólogo : Mitos en la aldea global. En S. I. Marcos, *Relatos de el viejo Antonio*. San Cristobal de las Casas, Chiapas, México: Centro de Información y Análisis de Chiapas.
- Bauman, Z. (2009). *El arte de la vida*. Barcelona: Paidós .
- Beaumont, P. (22 de enero de 2011). *Humble man who triggered a revolution*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de The Sidney Morning Herald:
<http://www.smh.com.au/world/humble-man-who-triggered-a-revolution-20110121-19zz5.html>
- Beautiful Trouble. (6 de mayo de 2016). *Battle in Seattle*. Obtenido de beautifultrouble.org:
<http://beautifultrouble.org/case/battle-in-seattle/>
- Benjamin, W. (27 de abril de 1934). *El autor como productor*. Recuperado el 21 de marzo de 2015, de <http://www.seminariomodernidad.unam.mx>:
<http://www.seminariomodernidad.unam.mx/Archivo%20Benjamin%20Web/traduccion/Walter%20Benjamin,%20El%20autor%20como%20productor.pdf>
- Berardi, F. A.-S. (13 de marzo de 2106). *Bifo: Una sublevación colectiva es antes que nada un fenómeno físico, afectivo, erótico*. Obtenido de www.eldiario.es:
http://www.eldiario.es/interferencias/bifo-sublevacion-afectos_6_319578060.html
- Berry, J. (19 de diciembre de 1999). *Sea Turtles and Teamsters Together at last*. Recuperado el febrero de 2016, de <http://www.labornet.org/news/123199/08.html>:
<http://www.labornet.org/news/123199/08.html>
- Bey, H. (1996). *La zona temporalmente autónoma*. (G. Sordo, Trad.) Madrid: TALASA EDICIONES.
- Bifo, F. B. (2007). *Generación Post-Alfa : patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires : Tinta Limón .
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells: Participatory Art and Politics of spectatorship*. New York, London: Verso.
- Blanco, P. (2001). Explorando el terreno. En *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 23-50). España : Ediciones Universidad de Salamanca.
- Bourriaud, N. (1998). *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bourriaud, N. (2009). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora .
- Brea, J. L. (2002). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: CASA.
- Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia: CENDEAC.

- Brea, J. L. (2007). Cambio de régimen escópico., del inconsciente óptico a la e-image. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo, No4*, 145-163.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen: imagen-materia, imagen-film, e-imagen*. Madrid: Akal.
- Bruguera, T. (29 de Marzo de 2016). Cuba, arte y activismo: Tania Bruguera se dispone a “transformar las ideas en acciones cívicas”. (N. Herrera, Entrevistador) Recuperado el 10 de noviembre de 2016, de <http://www.elnuevoherald.com/vivir-mejor/artes-letras/article68802517.html>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria, el poder del duelo y la violencia* . Buenos Aires: Paidós .
- Butler, J. (2010). *Marcos de Guerra. Las vidas lloradas*. DF, México : Paidós.
- Camintzer, L. (2009). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Murcia: CENDEAC.
- Carrillo, C. J. (2005). La red. Un sitio Inespecífico. *Artecontexto: arte, cultura, nuevos medios = art, culture, new media*, 16-25.
- Carroll, A. S., Mostajo, L. G., Nepote, M., Domínguez, R., & Atristai, X. (5 de julio de 2016). *La herramienta transfronteriza para inmigrantes*. Recuperado el 4 de enero de 2017, de E-LITERATURA: <http://editorial.centroculturaldigital.mx/articulo/la-herramienta-transfronteriza-para-inmigrantes>
- Cereceda, S. M. (2008). *Problemas del Arte Contemporáneo@. Curso de Filosofía del Arte en 15 lecciones*. Murcia: CENDEAC.
- CNDH. (2006). *Comisión Nacional de Derechos Humanos*. Recuperado el 13 de septiembre de 2015, de www.cndh.org.mx: http://www.cndh.org.mx/sites/all/doc/Recomendaciones/2006/Rec_2006_038.pdf
- Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General del EZLN. (marzo de 2001). *Vamos por el reconocimiento a nuestros derechos. Palabras del EZLN el día 3 de marzo del 2001 en Nurio, Michoacán*. Recuperado el 3 de mayo de 2016, de palabra.ezln.org.mx: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001_03_03.htm
- Committee to Protect Journalists. (1 de diciembre de 2014). *2014 prison census: 221 journalists jailed worldwide*. Recuperado el 22 de noviembre de 2015, de <https://cpj.org>: <https://cpj.org/imprisoned/2014.php>
- Committee to Protect Journalists. (2015). *Abu al-Yezan Hamoui*. Recuperado el 22 de noviembre de 2015, de <https://cpj.org>: <https://cpj.org/killed/2012/abu-yezen-al-hamoui.php>
- Committee to Protect Journalists. (2015). *Ahmed Ismail Hassan*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <https://cpj.org>: <https://cpj.org/killed/2012/ahmed-ismail-hassan.php>

- Copeland, D. (19 de octubre de 2011). *Protesters cry censorship—no evidence required*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de [www.dailydot.com](http://www.dailydot.com/news/occupy-wall-street-twitter-ows-censorship-trends/):
<http://www.dailydot.com/news/occupy-wall-street-twitter-ows-censorship-trends/>
- Cráter Invertido. (27 de agosto de 2016). *Cooperativa Cráter Invertido*. Obtenido de <http://www.craterinvertido.org>: <http://www.craterinvertido.org/lavalavalava/>
- Critchley, S. (2010). *La demanda infinita. La ética del compromiso y la política de la resistencia*. Marbot Ediciones.
- Cruz, J. I. (6 de Julio de 2006). *EL PENSAMIENTO DE MICHEL FOUCAULT COMO CAJA DE HERRAMIENTAS*. Recuperado el 12 de marzo de 2015, de [scielo.org](http://www.scielo.org):
http://www.scielo.org/co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0124-61272006000100011#pag2b
- Cutanda, Á. L. (2016). *XX: Un siglo tempestuoso*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- De Llano, P. (27 de Junio de 2012). *El País*. Recuperado el 23 de Septiembre de 2014, de [elpais.com](http://internacional.elpais.com):
http://internacional.elpais.com/internacional/2012/06/27/actualidad/1340821347_677839.html
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Barcelona: Pre-Textos.
- Debray, R. (2001). *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1999). *Conversaciones 1972-1990*. (J. L. Torío, Trad.) París: Édition de Mnuít.
- Deleuze, G. F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: PRE-TEXTOS.
- Delgado, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. (I. C. Antropología, Ed.) *Quaderns-e*, 68-80.
- DeMers, J. (13 de Mayo de 2015). *Why Your Organic Facebook Reach Is Still Falling -- And What To Do About It*. Recuperado el 22 de noviembre de 2015, de www.forbes.com:
<http://l.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fwww.forbes.com%2Fsites%2Fjaysondemers%2F2015%2F05%2F13%2Fwhy-your-organic-facebook-reach-is-still-falling-and-what-to-do-about-it%2F&h=PAQFA-Bgn&s=1>
- Díaz, R. G. (2 de Julio de 2008). Recuperado el 6 de febrero de 2016, de *La resistencia y la estética de la existencia en Michel Foucault*:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=265420459008>
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- Edwards, S. (1 de febrero de 2012). *What Twitter's New Censorship Policy Means for Human Rights*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://www.huffingtonpost.com>:

http://www.huffingtonpost.com/amnesty-international/twitter-censorship_b_1246680.html

Ehrenberg, F. (1 de mayo de 1982). Felipe Ehrenberg, un candidato seguro del triunfo, si no de su partido, sí de la conciencia de la gente. *Revista Proceso*. Recuperado el 12 de enero de 2017, de <http://www.proceso.com.mx/133356/felipe-ehrenberg-un-candidato-seguro-del-triunfo-si-no-de-su-partido-si-de-la-conciencia-de-la-gente>

El Graner. (8 de enero de 2017). *Performatividad II (según Jaques Derrida y Judith Butler)*. Obtenido de granerbcn.cat: <http://granerbcn.cat/glosario-06-performatividad-ii-segun-jacques-derrida-y-judith-butler/>

EL HUFFINGTON POST. (16 de enero de 2015). *La charla de salón del PP entre Rajoy, Cospedal, Floriano, Arenas y Pons*. Recuperado el 7 de mayo de 2016, de [www.huffingtonpost.es: http://www.huffingtonpost.es/2015/01/16/videos-pp-charla-salon_n_6488232.html#](http://www.huffingtonpost.es/2015/01/16/videos-pp-charla-salon_n_6488232.html#)

El País. (26 de octubre de 2009). *Ben Alí, reelegido presidente de Túnez con el 89% de los votos*. Recuperado el 24 de noviembre de 2015, de [internacional.elpais.com: http://internacional.elpais.com/internacional/2009/10/26/actualidad/1256511605_850215.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2009/10/26/actualidad/1256511605_850215.html)

El País. (5 de febrero de 2017). *Greenpeace cuelga una pancarta junto a la Casa Blanca que llama a “resistir” ante Trump*. Obtenido de [elpais.com: http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/25/actualidad/1485361546_374782.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2017/01/25/actualidad/1485361546_374782.html)

EngagementCitoeyn, C. d. (8 de febrero de 2012). *The Return of Dictator Ben Ali*. Recuperado el 24 de noviembre de 2015, de [https://www.youtube.com: https://www.youtube.com/watch?v=um5QvW5XHwY](https://www.youtube.com/watch?v=um5QvW5XHwY)

Expósito, M. (2004). En J. A. Ramírez, & J. Carrillo (Edits.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios de siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

Expósito, M. (2008). *Léxico familiar: cambiar el mundo sin tomar el poder (retrato de John Holloway)*. Recuperado el 9 de abril de 2016, de [www.desorg.org: http://www.desorg.org/titols/lexico-familiar-cambiar-el-mundo-sin-tomar-el-poder-retrato-de-john-holloway/](http://www.desorg.org/titols/lexico-familiar-cambiar-el-mundo-sin-tomar-el-poder-retrato-de-john-holloway/)

Expósito, M. (23 de diciembre de 2013). *La imaginación radical (carnavales de resistencia) (2004)*. Recuperado el 7 de septiembre de 2015, de [Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY](https://www.youtube.com/watch?v=Wo2XqGjD-XY)

Expósito, M. V. (9 de julio de 2016). *Frivolidad Táctica+Ritmos de Resistencia*. Obtenido de [www.hamacaonline.net: http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2](http://www.hamacaonline.net/obra.php?mode=2)

EZLN. (2017). *ENLACE ZAPATISTA*. Obtenido de [enlacezapatista.ezl.org.mx: enlacezapatista.ezl.org](http://enlacezapatista.ezl.org.mx/enlacezapatista.ezl.org)

- EZLN. (1994). *Convención Nacional Democrática. EZLN (1994)*. Recuperado el 16 de junio de 2016, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=mVMIC04XWhw>
- EZLN. (4 de enero de 2017). *Declaración de la selva Lacandona*. Obtenido de palabra.ezln.org.mx: <http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1993.htm>
- EZLN. (9 de enero de 2017). *Segunda declaración de La Realidad*. Obtenido de enlacezapatista.ezln.org.mx: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/08/03/segunda-declaracion-de-la-realidad-por-la-humanidad-y-contra-el-neoliberalismo/>
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 73-94). España: Universidad de Salamanca .
- FMI. (28 de enero de 2002). *Hacia una globalización más integral*. Recuperado el 6 de octubre de 2016, de www.imf.org: <https://www.imf.org/external/np/speeches/2002/012802s.htm>
- Foro Social Mundial . (7 de junio de 2016). *Carta de Principios del Foro Social Mundial*. Obtenido de movimientos.org: http://movimientos.org/es/derechos-comunicacion/show_text.php3%3Fkey%3D6200
- Foucault, M. (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, ICE de la Uiversida Autónoma de Barcelona.
- Foucault, M. (2010). ¿Qué es un autor? *Revista de la Universidad Nacional (1944-1992)*, Vol. 2. *núm 11 (1987)*, 4-19.
- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Barcelona: Edicions bellaterra.
- Gardner, F. (17 de diciembre de 2011). *Un año después: la inmólación que encendió al mundo árabe*. Recuperado el 24 de noviembre de 2015, de www.bbc.com: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/12/111217_tunez_aniversario_bouazizi_primavera_arabe_med.shtml
- George, S. (enero de 2000). *Seattle, antes, durante y después*. Recuperado el febrero de 2016, de www.insumisos.com: <http://www.insumisos.com/diplo/NODE/2207.HTM>
- Gessen, M. (24 de enero de 2014). *Pussy Riot: Behind the balaclavas*. Recuperado el 12 de mayo de 2016, de www.theguardian.com: <https://www.theguardian.com/books/2014/jan/24/pussy-riot-behind-balaclava>
- Graeber, D. (2002). Los nuevos anarquitas . *New left review*, No13, 139-151.
- Griñolo, I. (2016). *LA RABBIA (tres notas para Cante tóxico)*. Recuperado el 4 de diciembre de 2016, de Vimeo: <https://vimeo.com/136425499>
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja Negra.

- Groys, B. (12 de Abril de 2016). *El arte en internet*. Recuperado el 18 de julio de 2016, de campoderelampagos.org: <http://campoderelampagos.org/critica-y-reviews/3/12/2016>
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos aires: Ediciones Manantial.
- Gutierrez, G. B. (2013). Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas XXXV*, 99-140.
- Hamm, M. (2003). *A r/c tivismo en espacios físicos y virtualesa*. Recuperado el 23 de julio de 2016, de eipcp.net: <http://eipcp.net/transversal/1203/hamm/es>
- Han, B.-C. (2014). *Psicopolítica: Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Barcelona: Herder Editorial S.L.
- Hardt, M., & Negri, A. (2005). *Imperio*. Buenos Aires: Paidós.
- Iglesias Turrión, P. (23-24 de Septiembre de 2004). *Los movimientos globales de Seattle a Praga. El modelo de contracumbre como nueva forma de acción colectiva*. Recuperado el 12 de marzo de 2016, de eprints.ucm.es: http://eprints.ucm.es/37420/1/Los_Movimientos_Globales_de_Seattle_a_Praga.pdf
- Iglesias, T. P. (2005). Un nuevo poder en las calles. Repertorios de acción colectiva del Movimiento global en Europa. De Seattle a Madrid. *Política y sociedad*, 63-93.
- Inside out project. (2011). *Artocracy in Tunisia*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://www.jr-art.net>: <http://www.jr-art.net/projects/artocracy-in-tunisia>
- Internacional Situacionista. (12 de marzo de 2016). *Manifiesto situacionista*. Obtenido de Inquietando: <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/manifiesto-situacionista-esp-eng/>
- Jordan, J. (2001). El arte de la necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y Reclaim the Streets. En *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 370-375). España : Ediciones Universidad de Salamanca.
- Kahn, N. (26 de febrero de 2011). *The spark that ignited a revolution in the Arab world*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de www.washingtonpost.com: https://www.washingtonpost.com/world/the-spark-that-ignites-a-revolution/2011/03/24/AFkRx8dB_gallery.html
- Kaprow, A., & Kelley, J. (2016). *Entre el arte y la vida : ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay.
- Klein, N. (2001). *No Logo. El poder de las marcas*. Barcelona: Paidós.
- Krauss, R. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, *La posmodernidad* (págs. 59-74). España : Kairós .
- Krüger, W. (23 de septiembre de 2016). *Joseph Beuys: Todo hombre es un artista*. Recuperado el 6 de diciembre de 2016, de Enfilme, Cine todo el tiempo: <http://enfilme.com/notas->

del-dia/cine-y-arte-todo-hombre-es-un-artista-un-documental-sobre-el-artista-aleman-joseph-beuys

- La Pocha Nostra. (2012). *The Pochanostra Manifesto for 2012*. Recuperado el 23 de abril de 2015, de pochanostra:
<http://visitor.benchmarkemail.com/c/v?e=1CEEFC&c=EDCB&l=49A482B&email=ic3b5%2FTKPzv%2F9wYgElm1zbV4yth9vR43xlq103q5KuP2u%2F1TV4legA%3D%3D&relid=4C4AEFA1>
- Larson, D. (2 de octubre de 2011). *Six Secrets About Whether Twitter Censors Trending Topics*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <https://blog.bufferapp.com>:
<https://blog.bufferapp.com/five-twitter-secrets-about-censored-trending-topics>
- Lessig, L. (2012). *REMIX*. Barcelona: Icaria editorial.
- Lipovetsky, G. (2015). *La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Barcelona: ANAGRAMA.
- Lippard, L. R. (2001). Mirando alrededor . En *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 51-72). España : Ediciones Universidad de Salamanca.
- López-Aparicio, I. (2016). *Arte político y compromiso social. El Arte como transformación creativa de conflictos*. Murcia: CENDEAC
- López Cuenca, R. (20 de junio de 2015). *Rogelio López Cuenca*. Obtenido de <http://www.malagana.com>: <http://www.malagana.com/partage.html>
- Lozano-Hemmer, R. (9 de abril de 2015). *Nivel de confianza, de Rafael Lozano-Hemmer*. Recuperado el 2016 de 6 de mayo, de Revista Código:
<http://www.revistacodigo.com/nivel-de-confianza-de-rafael-lozano-hemmer-ayotzinapa/>
- MALBA. (27 de agosto de 2014). *Luis Camnitzer sobre su obra, El museo es una escuela*. Recuperado el 6 de febrero de 2015, de MALBA DIARIO: <http://www.malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/?v=diario>
- Marcelo Expósito, A. V. (2012). Activismo Artístico. En M. N. Sofía, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (págs. 43-50). Madrid : Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Marcos, S. (1 de febrero de 2001). Entrevista del comediante con el vocero del EZLN. (A. Bustamante, Entrevistador) La Jornada UNAM. Recuperado el 23 de junio de 2016, de <http://www.jornada.unam.mx/2001/02/01/007n1pol.html>
- Marcos, S. (20 de septiembre de 2012). Entrevista al Subcomandante Marcos en Primero Noticias. *Primero Noticias*. (C. L. Mola, Entrevistador) Ciudad de México. Recuperado el 12 de marzo de 2016, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=irLRvbl3qpc>

- Marcos, S. (31 de mayo de 2014). *Entre la luz y la sombra (completo) 24 mayo 2014*. (L. Tejemedios, Ed.) Recuperado el 23 de agosto de 2016, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ZuV4eS2S4RI>
- Marcos, S. I. (22 de diciembre de 1997). *Sobre la masacre de Acteal: ¿Por qué?* Recuperado el 4 de febrero de 2017, de <http://enlace Zapatista.ezln.org.mx/1997/12/22/sobre-la-masacre-de-acteal-por-que/>: <http://enlace Zapatista.ezln.org.mx/1997/12/22/sobre-la-masacre-de-acteal-por-que/>
- Marcos, S. I. (20 de diciembre de 2016). *Comunicado de Prensa del Subcomandante Marcos, mayo 28, 1994*. Obtenido de Bibliotecas virtuales de México : <http://www.bibliotecas.tv/chiapas/may94/28may94.html>
- Marcos, S. I. (27 de octubre de 2016). *Comunicado, 17 marzo de 1995*. Obtenido de palabra.ezln.org.mx: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1995/1995_03_17_b.htm
- Marcos, S., & Colina, E. L. (8 de noviembre de 2016). *Entrevista al Delegado zero en la televisión española, 14 de junio de 2006*. Obtenido de enlace Zapatista.ezln.org.mx: <http://enlace Zapatista.ezln.org.mx/2006/06/16/entrevista-al-delegado-zero-en-la-television-espanola/>
- Meese, J. (22 de octubre de 2009). *The Dictatorship of Art*. Obtenido de theartian.com: <http://theartian.com/2015/08/07/the-dictatorship-of-art-jonathan-meese/>
- Montiel, N. (febrero de 2011). *Quiero bailar contigo*. Recuperado el 12 de mayo de 2016, de www.lagaleriadecomercio.org: <http://www.lagaleriadecomercio.org/index.php?/project/quiero-bailar-contigo/>
- Montiel, N. (9 de julio de 2014). *¡Sacúdete!* Recuperado el 12 de mayo de 2016, de saps-latallera.org: <http://saps-latallera.org/2013/07/04/sacudete/>
- Mouffe, C. (1999). *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Barcelona: Paidós.
- Mouffe, C. (2014 17-noviembre). *Puerto de Ideas 2014: Chantal Mouffe y Pablo Oyarzún*. Recuperado el 5 de abril de 2015, de [vimeo](https://vimeo.com/112057201): <https://vimeo.com/112057201>
- Muhammad, Y. (26 de febrero de 2011). *Libya the revolution*. Recuperado el 25 de noviembre de 2015, de <https://www.flickr.com>: <https://www.flickr.com/photos/scape14897/5477650523/in/album-72157626215358865/>
- Muñoz, J. M. (23 de enero de 2011). *La llama que incendió Túnez*. Recuperado el 20 de noviembre de 2015, de elpais.com: http://elpais.com/diario/2011/01/23/domingo/1295758353_850215.html
- Onfray, M. (2000). *La construcción de uno mismo. La moral estética*. Buenos Aires: LIBROS PERFIL.

- Ono, Y., & Rico, L. P. (2013 de octubre de 2013). *Yoko Ono presenta Ex it en México (1997) - Conferencia completa*. (videosnecios, Ed.) Recuperado el 7 de agosto de 2016, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Xc0SNnQv0rI>
- Organización de la Sociedad Civil Las Abejas. (24 de septiembre de 2013). *Comunicado de las Abejas a 15 años, nueve meses de Acteal*. Recuperado el 2 de febrero de 2017, de enlacezapatista.ezln.org.mx: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/2013/09/24/comunicado-de-las-abejas-a-15-anos-nueve-meses-de-acteal/>
- Peña Nieto, E. (diciembre de 4 de 2014). *Discurso del presidente Enrique Peña Nieto al inaugurar el Puente de Coyuca de Benítez en Guerrero*. Recuperado el 10 de febrero de 2016, de www.radioformula.com.mx: <http://www.radioformula.com.mx/notas.asp?Idn=461022&idFC=2014>
- Perán, M. (2004). Space Invaders (o el arte de la disolución y la distinción). En J. A. Ramírez, & J. Carrillo (Edits.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios de siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Salazar, G., Aguilar Edwards, A., & Guillermo Archilla, M. E. (mayo-agosto de 2014). Usos sociales, reinterpretación y significados, a partir de Harlem Shake. *Argumentos*, 27(75), 79-100.
- Ponce, R. (19 de abril de 1997). *Juntos por Chiapas*. Recuperado el 18 de marzo de 2016, de www.proceso.com.mx: <http://www.proceso.com.mx/175382/juntos-por-chiapas>
- Preciado, P. B. (18 de noviembre de 2016). Una conversación con Paul B. Preciado en Atenas. *El plano de la inmanencia No 0*. Sevilla, Sevilla, España: José Iglecias García Arenal.
- Ramírez Blanco, J. (2014). *Utopías artísticas de revuelta*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ramírez, B. J. (2015). *Utopías artísticas del mundo contemporáneo, 1989-2012:Arte, movimientos sociales y utopía en Europa Occidental*. Madrid: UCM, Facultad De Geografía e Historia.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo, política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (4 de Diciembre de 2016). La extrema derecha está volviendo a ser exitosa en su evocación de símbolos identitarios muy primitivos. (F. Galende, Entrevistador)
- Rea, D. (13 de diciembre de 2016). *POBRES: 5 PRESIDENTES, Y APENAS RESULTADOS*. Obtenido de [sinembargo.mx](http://www.sinembargo.mx): <http://www.sinembargo.mx/23-01-2013/500649>
- Rendueles, C. (5 de mayo de 2015). *Walter Benjamin leído por César Rendueles en el curso "Biblioteca abierta"*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=CNI7KtuOgYs>

- Rojas, M. (2013). ¿Y para qué artistas en tiempos de penurias? *Revista Hashtag*, 170-172.
- Ross, J. (27 de diciembre de 2016). *La Intergaláctica zapatista aterriza sobre la Tierra*. Obtenido de www.rebelion.org: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=54516>
- Ruiz, J. (2001). Reclaim the Streets! En *Modos de hacer : arte crítico, esfera pública y acción directa* (págs. 357-369). España : Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sampedro, V. (11 de marzo de 2013). *Víctor Sampedro 15-M #yosoy132 EZLN*. Obtenido de Youtube: Víctor Sampedro 15-M #yosoy132 EZLN
- Sánchez León, P., & Izquierdo Martín, J. (2003). Ciudadanía y clase social tras la comunidad. *Cuadernos de Relaciones Laborales, Vol 21, No!*, 62-87.
- Santamarina, E. (8 de noviembre de 2016). Elvira Santamaría, Entrevista. (O. Benassini, Entrevistador) Recuperado el 12 de enero de 2017, de latempestad.mx: <http://latempestad.mx/elvira-santamaria-entrevista>
- Seattle Municipal Archives. (1996-2016). *WORLD TRADE ORGANIZATION PROTESTS IN SEATTLE*. Recuperado el 2016 de febrero, de www.seattle.gov: <http://www.seattle.gov/cityarchives/exhibits-and-education/digital-document-libraries/world-trade-organization-protests-in-seattle>
- Smith, C. (18 de septiembre de 2013). *Facebook Users Are Uploading 350 Million New Photos Each Day*. Recuperado el 21 de noviembre de 2015, de www.businessinsider.com: <http://l.facebook.com/l.php?u=http%3A%2F%2Fwww.businessinsider.com%2Ffacebook-k-350-million-photos-each-day-2013-9&h=iAQH7gW43&s=1>
- Sontag, S. (2006). *Sobre la fotografía*. México : Alfaguara .
- statista. (2015). *Most popular websites in the Middle East and Africa in October 2012, ranked by visitors (in millions)*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://www.statista.com>: <http://www.statista.com/statistics/249371/most-visited-websites-in-the-middle-east-and-africa/>
- statista. (2015). *Social network users who share their views on politics in 2012*. Recuperado el 21 de noviembre de 2015, de www.statista.com: <http://www.statista.com/statistics/271754/social-network-users-who-share-their-views-on-politics/>
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Swartz, A. (julio de 2008). *Guerilla Open Access Manifesto*. Recuperado el 13 de febrero de 2016, de archive.org: <https://archive.org/stream/GuerillaOpenAccessManifesto/Goamjuly2008#page/n1/mode/2up>
- TABAKALERA. (4 de enero de 2017). *Cantes Tóxicos N o III*. Obtenido de TABAKALERA. Centro Internacional de Cultura Contemporánea: <https://www.tabakalera.eu/es/los-flamencos-cante-toxico-nino-de-elche-antonio-orihuela-isaias-grinolo>

- Taibo, C. (2015). *Repensar la anarquía: Acción directa, autogestión, autonomía*. Madrid: Catarata.
- Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. En M. F. Diana Taylos, *Estudios avanzados de performance* (págs. 9-32). México, D.F.: FCE.
- The Telegraph. (24 de febrero de 2011). *Colonel Gaddafi compares himself to the Queen in rambling TV phonecall*. Recuperado el 23 de noviembre de 2015, de <http://www.telegraph.co.uk>:
<http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/africaandindianocean/libya/8346008/Colonel-Gaddafi-compares-himself-to-the-Queen-in-rambling-TV-phonecall.html>
- UNESCO. (4 de noviembre de 2016). *Learning to live together*. Obtenido de www.unesco.org:
<http://www.unesco.org/new/en/social-and-human-sciences/themes/international-migration/glossary/globalisation/>
- United Nations Economic and Social Commission for Western Asia and the United Nations Programme on Youth. (2011). *Regional Overview: Youth in the Arab Region*. Recuperado el 21 de noviembre de 2015, de <http://social.un.org>:
<http://social.un.org/youthyear/docs/Regional%20Overview%20Youth%20in%20the%20Arab%20Region-Western%20Asia.pdf>
- University of Washington ; Harry Bridges Center for Labor Studies; Center for Communication and Civic Engagement; Digital Initiatives project; the Manuscripts, Special Collections and University Archives (MSCUA). (agosto de 2001). *WTO HISTORY PROJECT*. Recuperado el 3 de febrero de 2016, de depts.washington.edu:
<http://depts.washington.edu/wtohist/index.htm>
- University of Washington. (febrero de 2016). *WTO Seattle Collection*. Obtenido de digitalcollections.lib.washington.edu:
<http://digitalcollections.lib.washington.edu/cdm/search/collection/wto>
- Vila, N. (5 de enero de 2017). *Guerrilla de la comunicación: uno de cada diez dentistas recomienda chicles con azúcar*. Obtenido de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=qLiXGotMdk>
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Madrid : Traficantes de sueños .
- Weibel, P. (2014). People, Politics, and Power. En *Global Activism, Art and conflict in the 21st century* (págs. 24-29). London: ZKM, The MIT Press.
- Weisenthal, J. (2 de marzo de 2011). *Uh-Oh: There's A Report Going Around That A Saudi Facebook Activist Has Been Killed*. Recuperado el 22 de noviembre de 2015, de <http://www.businessinsider.com>: <http://www.businessinsider.com/saudi-facebook-activist-killed-2011-3>
- Woodcock, B. (febrero de 2011). *Overview of the Egyptian Internet Shutdown*. Recuperado el 22 de noviembre de 2015, de <http://www.privacywonk.net>:
<http://www.privacywonk.net/download/Egypt-PCH-Overview.pdf>

Índice de imágenes

Imagen 1. Una manifestante que protesta por la muerte a tiros de Alton Sterling es detenido por la policía cerca de la sede de la policía de Baton Rouge el 9 de julio.....	17
Imagen 2. John Lennon and Yoko Ono en el primer día de Bed-In for Peace en el Amsterdam Hilton Hotel.....	22
Imagen 3. Joseph Beuys: Bomba de miel en el lugar de trabajo (1977) para la Documenta de Kassel número 6.....	24
Imagen 4. Foto, Documenta número 6, “Bomba de miel” en el lugar de trabajo.....	25
Imagen 5. Postal del MALBA, El museo es una escuela de Luis Camnitzer.....	26
Imagen 6 Memes de Alejandro Uribe.....	27
Imagen 7. Fotografía grupo pentágono sobre los desaparecidos durante la “Guerra sucia” en México.....	28
Imagen 8 del Manual de guerrilla de la comunicación.....	32
Imagen 9. Tweets de Donald J. Trump 8	33
Imagen 10. Tania Bruguera: Partido del Pueblo Migrante.....	34
Imagen 11. Tania Bruguera: Partido del Pueblo Migrante.....	34
Imagen 12. Foto de Mónica Mayer, Tendedero.....	35
Imagen 13. Foto de grafiti de las revueltas del verano francés en 1968, Bajo los adoquines la playa.....	38
Imagen 14. Fotograma de del documental Reclaim The Streets, donde los activistas recrean una playa en medio de la carretera.....	38
Imagen 15. Foto A protester walks by a limo that was set on fire in downtown Washington following the inauguration of President Trump on Jan. 20. (Spencer Platt/Getty Images).....	40
Imagen 16. Fotograma.....	40
Imagen 17. Captura de pantalla del sitio web de Indymedia.....	44
Imagen 18. Manifestación por el “No a la guerra”, Madrid (2003). Por Uly Martín.....	50
Imagen 19. Fotos de registro de la performace de César Martínez.....	52
Imagen 20. Shepard Fairy: Marcos Collage.....	59
Imagen 21. Fotografía de Pedro Valtierra.....	60
Imagen 22. Cráter Invertido: Fanzine EZLN Engañar a la muerte y renacer.....	62
Imagen 23. Emory Douglas	63
Imagen 24. Captura de pantalla: proyecto Zapateras Negras, un encuentro entre zapatistas e integrantes de las Panteras Negras para crear arte.....	63
Imagen 25. Foto de Nick Cobbing, Recuperar la calle, M41 Parte 13 de julio de 1996..	67

Imagen 26. Foto de Nick Cobbing, "Carnaval contra el Capitalismo", Reclaim the Streets y otros, el 18 de junio de 1999, ciudad de Londres; una boca de incendios se abre....	67
Imagen 27. Foto Plaza Sol durante las manifestaciones 15 M.	70
Imagen 28. Nuria Montiel.	71
Imagen 29. Nuria Montiel. Foto ¡Sacúdete!.....	72
Imagen 30. Panfleto I'll take care of the constitution, you keep those natives quiet.....	72
Imagen 31. Roger Dandis. Panfleto WTO Octopus strangling democracy	73
Imagen 32. Dang Ngo. Foto Durante las protestas en Seattle 1999.	74
Imagen 33. Saul Loeb. Fotografía de la bandera de Greenpeace, sobre la Casa Blanca.	74
Imagen 34. Foto de las protestas en Seattle 1999.	76
Imagen 35. Foto de la marcha de protesta en la calle Pine 29 de noviembre de 1999. Archivos Municipales de Seattle.	77
Imagen 36. Fotos de archivo Bloque azul.	78
Imagen 37. Fotos de archivo Bloque Amarillo.....	80
Imagen 38. Fotos de Archivo Bloque Rosa-Plata.....	81
Imagen 39. Fotografías de archivo y fotografías de registro de la performance.....	91
Imagen 40. Fotograma de la acción. La Niña Ninja rompe el monedero, del grupo de activistas Flo6x8 en una sucursal del Caixa Bank.....	93
Imagen 41. Protestas de alumnos de la Universidad Iberoamericana durante la conferencia de Enrique Peña Nieto.	95
Imagen 42. Foto Enrique Peña Nieto durante la conferencia en la Universidad Iberoamericana donde se suscitaron protestas de estudiantes por los hechos de Atenco.	96
Imagen 43. Fotograma del video Cómo nace Yo soy 132 Video original de yo soy 132. Vapormipatria (2012).	97
Imagen 44. Foto de marcha "anti" Peña Nieto, 19 de mayo de 2012. Por MaloMalverde.	98
Imagen 45. Foto de manifestación #YoSoy132.	99
Imagen 46. Foto de Asamblea del #YoSoy132 en la UNAM.....	100
Imagen 47 . Publicidad del festival #YoSoy132.	101
Imagen 48. Foto del festival #YoSoy132.....	101
Imagen 49Fotos del festival #YoSoy132	101
Imagen 50. Fotografía de stickers, Rexiste.....	103
Imagen 51. Foto de manifestación de #YoSoy132 afuera de Televisa Chapultepec, donde realizaron diversas manifestaciones artísticas.....	105
Imagen 52. Foto de los rostros del #YoSoy132, por José Carlo González.	106
Imagen 53. Foto de Asamblea #YoSoy132.	108
Imagen 54. Instalación de sillas en la Universidad Autónoma de Querétaro.....	113
Imagen 55. Foto de acción de estudiantes en Zacatecas por el primer aniversario de la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa.	115
Imagen 56. Foto de manifestación por Ayotzinapa.	116
Imagen 57. Foto: Iván Stephens.....	117
Imagen 58. Foto de Nivel de confianza. Por Rafael Lozano-Hemmer (2015).....	118
Imagen 59. Foto de Pinta en el Zócalo de la ciudad de México, por Rexiste.....	119
Imagen 60. Foto: Pinta en la Estela de Luz, por Rexiste.....	119
Imagen 61. Foto del antimonumento +43. Por Argelia Guerrero.....	120
Imagen 62. Foto de manifestación por Ayotzinapa.	122

Imagen 63. Foto de siluetas dibujadas por los desaparecidos de Ayotzinapa (2014)..	122
Imagen 64. Fotos de Siluetas de los 43 en Monte Albán	123
Imagen 65. Foto de Siluetazo por Ayotzinapa, como parte de la primera Acción Global #Ayotzinapa en el MACBA, Barcelona.	124
Imagen 66. Fotogramas de Coca-Cola Egypt: Make Tomorrow Better.	133
Imagen 67. Foto de La plaza Tahrir durante las protestas en 2011.	133
Imagen 68. Fotograma del documental The Arab awakening. Seeds of revolution.	135
Imagen 69. Meme de Gaddafi por Yusuf Muhammad.....	136
Imagen 70. Foto-montaje de Mohamed Bouazizi llevado en una manifestación. Por Reuters.....	139
Imagen 71. Pancarta con fotomontaje.....	140
Imagen 72. Foto de protesta de mujeres por la liberación de presos políticos en Túnez por Zohra Bensemra.	141
Imagen 73. Fotograma del video documental Artocracy.	141
Imagen 74. Fotogramas del video The Return of Dictator Ben Ali por Chaîne de Engagement Citoyen.	142
Imagen 75. Captura de pantalla donde Le Monde enfrenta la imagen del niño sirio con un anuncio de Gucci.	149
Imagen 76. Captura de pantalla de la plataforma OVNI.	150
Imagen 77. Foto de Sunset Portraits por Penélope Umbrico.....	150
Imagen 78. Fragmentos de Martinete de las calles: Isaías Griñolo (2015).	153
Imagen 79. Fotogramas: Isaías Griñolo, de LA RABBIA (tres notas para Cante tóxico).	154
Imagen 80. Fotograma del video Cante Tóxico número II	157
Imagen 81. Foto de Herramienta Transfronteriza para Inmigrantes.	159
Imagen 82. Captura de pantalla de Herramienta transfronteriza para Inmigrantes.	160
Imagen 83. Comunicado del EZLN por la prescripción de los delitos imputados al Subcomandante Marcos (2016).....	166
Imagen 84. Fotograma de anuncio de la campaña Solidaridad.....	169
Imagen 85. Fotogramas de anuncio del gobierno federal durante la administración de Ernesto Zedillo	170
Imagen 86. Fotografía de la Comandanta Ramona, una de las insurgentes que iniciaron el levantamiento zapatista en 1994. Por Heriberto Rodríguez.....	171
Imagen 87. Fotografía: Agustine Sacha. Encuentro de las mujeres zapatistas con las mujeres del mundo, La Garrucha, Chiapas (2007).	172
Imagen 88. Foto: Hilary Clinton posando para Selfies en Orlando. Barbara Kinney (2016)	173
Imagen 89. Foto: Pussy Riot realizaron una protesta en el interior de la Catedral de Cristo Salvador en Moscú (2012)	174
Imagen 90. Fotos: Performance de Maris Bustamante	176
Imagen 91. Fotograma del documental Caminantes	177
Imagen 92. Foto: Marcha del silencio en San Cristóbal de las Casas. Por Víctor Camacho.....	179
Imagen 93. Comunicado del EZLN.....	181
Imagen 94. Foto: dos mujeres zapatistas con armas de madera. Por Marco Antonio Cruz	182
Imagen 95. Fotograma de la Convención Nacional Democrática, 1994	183

Imagen 96. Foto: Integrante del Frente de los Pueblos en Defensa de la Tierra, de San Salvador Atenco en una manifestación. Por Miguel Dimayuga	184
Imagen 97. Foto: Zapatistas bailando en el festival Comparte (2016).....	185
Imagen 98. Fotograma: performance Jonathan Meese	186
Imagen 99. Foto: Llegada de la caravana zapatista al zócalo de la ciudad de México (2001). Por Ulises Castellanos.....	187
Imagen 100. Foto: Subcomandante Marcos en la UNAM, durante La otra campaña...	188
Imagen 101. Foto: Mural callejero de La otra campaña	188
Imagen 102. Fotos de la campaña de Felipe Ehrenberg.	190
Imagen 103. Foto: Entierro de las víctimas de Acteal.....	192
Imagen 104. Fotograma: Instalación Ex - It de Yoko Ono	193
Imagen 105. Foto: manifestación en México.....	194
Imagen 106. Imagen del colectivo rexiste.....	196