TRIBUNA DE PROYECTO SIQUEIROS PARA DISCUSIONES CONTEMPORÁNEAS

ARTE PÚBLICO

Ciudad de México, abril de 2021

PROPÓSITOS

Los propósitos fueron publicados originalmente en el primer número de *Arte público*, del 15 de octubre al 15 de noviembre de 1952.

1 Reafirmar la significación histórica nacional e internacional del MOVIMIENTO MEXICANO DE ARTE SOCIAL, nuestro arte de función pública, de equivalencia y usufructo popular, ajeno a toda posibilidad de especulación mercantil, frente al arte de sociedad, arte de apropiación privada, objeto de publicidad mercenaria, material distinguido de compra-venta comercial. Un movimiento de arte, fruto de la Revolución Mexicana y con consecuencia del ingreso de la mayor parte de sus fundadores al Partido Comunista.

2 Impulsar el paso de ese MOVIMIENTO MEXICANO DE ARTE SOCIAL, movimiento nacional y popular en escancia, de intención realista en la forma, que hoy es blanco de una ofensiva político-estética reaccionaria, a una etapa más adelantada, su etapa histórica correspondiente, esto es, a la etapa del REALISMO SOCIALISTA en MÉXICO.

3 Transmitir las experiencias del movimiento pictórico mexicano moderno, tronco del arte social-público en nuestro país, a las demás ramas de la creación artística: la literatura, el teatro, la danza, el cine, etc. La experiencia de ese movimiento pictórico en sus treinta años de vida, tanto por sus aspectos positivos como por sus naturales aspectos negativos, es de valor inapreciable para el fin señalado.

EN ESTE NÚMERO

SOBRE LA ACTIVIDAD EDITORIAL DE SIQUEIROS:

Arte Público. Tribuna de pintores, escultores, grabadores, arquitectos, dibujantes, fotógrafos, camarógrafos y críticos de arte. Mónica Montes

Manifiestos del arte, en tiempos de pandemia. Carlos Segoviano

Siqueiros, el mundo editorial y su noción de arte público. Sebastián Rivera Mir

SOBRE LO PÚBLICO Y LAS IMÁGENES EN LO PÚBLICO

El arte público en la época del Screen New Deal: Muralismo y nuevos realismos frente al régimen live streaming. Natalia de la Rosa

La institución pública como verbo. Tania Islas Weinstein

¿Podemos seguir hablando de arte público? Gemma Argüello Manresa

CORPORALIDADES, PEDAGOGÍAS, ESPACIOS

Alejarse del centro. Silverio Orduña Cruz

Espectadores incautos, espectadores dinámicos. Adriana Melchor Betancourt

Programa Distancia crítica. Willy Kautz

DISTANCIA CRÍTICA

ARTE PÚBLICO: una nueva etapa

Escriben en este número

Gemma Argüello Manresa
Curadora e investigadora. Doctora por la Universidad Autónoma de Barcelona. Principalmente trabaja arte y política, prácticas artísticas participativas y sociales en el espacio público, así como distintas formas de violencia contra la mujer. Realizó una estancia postdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filosóficas, así como en el Centro de Investigaciones Interdisciplinarias de Ciencias y Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Fue profesora invitada en la Universidad Autónoma Metropolitana-Lerma y ha participado en diversos proyectos de investigación en la Universidad Autónoma de Barcelona, la UNAM y la UAM. Ha publicado en distintas revistas y libros académicos tanto en México como en Estados Unidos, Inglaterra, Holanda, Francia, Italia y España. Actualmente es profesora del Colegio de Filosofía de la UNAM, donde recientemente fue Secretaria Académica. Forma parte del colectivo de investigación y producción Arte + Ciencia y del seminario *Despatriarcalizar el archivo*. Ha realizado curadurías para diversos museos y espacios culturales. Es *social media manager* y *chief* del Feminist Caucus de la American Society for Aesthetics y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel I.

Christian Gómez Vega
Es maestro en Historia del Arte y licenciado en Ciencias de la Comunicación por la UNAM. En la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales ha sido profesor de las asignaturas: Arte y comunicación, Periodismo y lenguaje narrativo y Taller de apreciación estética y narrativa de los medios. Realiza proyectos en los ámbitos de la mediación artística y los programas de acompañamiento; desde 2009, explora distintas formas de escritura sobre arte contemporáneo. Formó parte del equipo curatorial de *Mapas en construcción. Colecciones públicas de arte contemporáneo, 2009-2017* en La Tallera y desde 2017 es coordinador de programas del Patronato de Arte Contemporáneo, A.C.

Tania Islas Weinstein
Es profesora-investigadora en el Departamento de Ciencia Política en la Universidad de McGill, en Canadá. Es doctora y maestra en Ciencia Política por la Universidad de Chicago y licenciada en Ciencia Política y Relaciones Internacionales por el Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE). Sus temas de investigación incluyen democracia, representación, movimientos sociales, feminismos, políticas culturales y la intersección entre el arte y la política. También escribe ficción y colabora con artistas en proyectos y publicaciones.

Willy Kautz Feriani
Es director de Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público - La Tallera y curador de arte contemporáneo. Fue director artístico de la XII y XIII Bienal FEMSA. Fue curador del Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2012-2013), periodo en que realizó las exposiciones *Hay más rutas que la nuestra*, *Matt Mullican. That World/Ese mundo* y *Erick Beltrán. Atlas Eidolon*. También fungió como Jefe de Artes Visuales y Curador de la Casa del Lago Juan José Arreola (2010-2011), Coordinador y Curador de Casa Vecina (2010) y Curador Asociado del Museo Tamayo Arte Contemporáneo (2001-2005). Entre sus principales exposiciones destacan *Formasobrefondo* en Proyectos Monclova (2017); *Post neo mexicanismos,* presentada en ESPAC, Ciudad de México, la Capilla del Arte de la Universidad de las Américas, Puebla, el Centro de las Artes, Monterrey, y Ex Templo de San Agustín, Zacatecas (2016-2017); *Mira Schendel. Continuum amorfo* (2004), *Cuasi-corpus. Arte concreto y neoconcreto de Brasil* (2002), entre otras.

Adriana Melchor Betancourt
Estudió la licenciatura en la Universidad Iberoamericana y es maestra por la UNAM, ambos grados en Historia del Arte. Ha colaborado en publicaciones académicas y de difusión dedicadas al arte contemporáneo. Actualmente es curadora en la Sala de Arte Público Siqueiros y docente en la Universidad del Claustro de Sor Juana.

Mónica Montes Flores
Estudió Ciencias de la comunicación y periodismo en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM e investiga desde 1996 el archivo personal de Siqueiros. Ha colaborado en diversas investigaciones, publicaciones y exposiciones sobre el artista y su obra, entre las que destacan, como cocuradora, *La Tallera: Proyecto de andamiaje del arte público*, *Siqueiros. Última etapa de producción 1965-1971*. *La marcha de la humanidad*, *Laboratorio de mediación. Colección Proyecto Siqueiros*, *Fragmentos americanos. Una lectura de la colección Proyecto Siqueiros* y *La Tallera: Fábrica en movimiento*. En el Centro de Investigación y Documentación Siqueiros (CIDS) ha coordinado y gestionado los procesos de digitalización de los acervos, además de realizar tareas de difusión, registro, conservación, catalogación e investigación.

Silverio Orduña Cruz
Es curador, historiador del arte y periodista. Sus líneas de investigación curatorial están orientadas hacia la problematización del cuerpo en el arte contemporáneo. También ha desarrollado un eje de estudio sobre la periferia urbana y las prácticas artísticas que suceden al margen del circuito del arte. Actualmente trabaja como curador en La Tallera.

Sebastián Rivera Mir
Es doctor en Historia por el Colegio de México. Pertenece al Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, Nivel I. Actualmente es profesor investigador en El Colegio Mexiquense. En octubre de 2020 se publicó su libro *Edición y comunismo. Cultura impresa, educación militante y prácticas políticas (México, 1930-1940)*.

Natalia de la Rosa
Investigadora, docente y curadora. Interesada en el arte moderno y contemporáneo en México, el muralismo, el arte público y la teoría de la vanguardia en América Latina, así como las relaciones entre el arte, la política y la economía. Sus acercamientos plantean una forma de repensar redes existentes entre artistas, críticos, teóricos e instituciones culturales en el hemisferio, así como narrativas locales y alternas. Coordinadora del Museo Comunitario de Sierra Hermosa (Zacatecas) y cofundadora de los Yacusis. Grupo de Estudios Sub-Críticos (2016) y el seminario *Despatriarcalizar el archivo* (2020). Becaria posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas (2020-2021).

Carlos Segoviano
Es doctor en Historia del Arte por la UNAM y miembro del departamento de Curaduría del Museo de Arte Moderno (MAM), donde es investigador y gestor cultural. Además de haberse desempeñado como curador de diversas exposiciones, también ha ejercido labores como periodista, conferencista, guía de museos y profesor universitario.

Imagen de portada y página siguiente: Siqueiros con integrantes de su equipo durante el trazado de la obra mural *Monumento al general Ignacio Allende*, Convento de Santa Rosa. (Escuela de Bellas Artes), 1948. Plata sobre gelatina. Fotografía: Jaqueline Roberts. Colección INBAL / Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público – La Tallera.

ARTE PÚBLICO: una nueva etapa

Nota del editor:
Estructuras de lo público

Arte público fue una publicación que reunió las posiciones éticas y estéticas del Movimiento mexicano de arte social para subrayar, a tres décadas de su inicio, su significación histórica nacional e internacionalmente. En el horizonte del contexto artístico, social y político de transformación del medio siglo, en sus páginas se abanderaron las ideas de un arte de función pública, fruto del proceso revolucionario; también, los avances más recientes de la técnica mural y se abordaron temas cruciales como la disputa de los artistas para formar parte en la concepción del proyecto de la Ciudad Universitaria a partir de las ideas de la plástica integral. En sus textos, de un irrenunciable carácter crítico, el artista David Alfaro Siqueiros apostó por una producción que se dirigiera a un espectador que "no es una estatua" sino un ser vivo que transita.

Como un diálogo con la publicación impulsada por el artista, y como parte del programa editorial de Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público - La Tallera –animado por la difusión y búsqueda de nuevas aproximaciones a su legado–, inauguramos una nueva época de *Arte público* para hacer reverberar su espíritu. Dirigida a un lector/espectador dinámico, la publicación busca apelar a su carácter crítico y analítico, como un espacio atento a las experimentaciones actuales y abierto al diálogo entre actores del ámbito artístico. El objetivo principal de este ejercicio editorial de intervención pública es abonar al propósito de Proyecto Siqueiros de estimular experiencias y subjetividades críticas. De este modo, si la publicación original se definió como "Tribuna de pintores muralistas, escultores, grabadores y artistas de la estampa en general", se propone llamar a este ejercicio, de manera transparente, "Tribuna de Proyecto Siqueiros para discusiones contemporáneas".

En este número de *Arte público*, que en su nueva época se lee en las pantallas, pero también en un horizonte de transformaciones de los contextos social, político y artístico, hemos propuesto revisitar la noción de lo público en la modernidad desde el momento histórico que atravesamos. Ante la polisemia del término *público*, que en el trabajo de David Alfaro Siqueiros significó un arte social de integración plástica, revisitamos las acepciones vinculadas con la esfera/plaza pública, las instituciones públicas, el espacio público y la relación con el público (espectador y sus variantes). Para ello, se ha planteado reflexionar las formas de la puesta en escena de la producción artística, de su rol en las discusiones sociales, así como su relación con las diferentes estructuras institucionales. Lo anterior, con el objetivo de abrir un espacio para la discusión, también pública, de problemas de índole artística; o bien, para la discusión en el ámbito artístico de los problemas de lo público.

Los textos aquí ofrecidos nos contextualizan sobre los esfuerzos editoriales de Siqueiros, nos señalan retos del arte y la visualidad contemporáneos y nos plantean propuestas sobre la pedagogía, las corporalidades, así como nuestros entendimientos del espacio, tema crucial en el último año. En honor al artista cuyo legado nos anima, quedan estos planteamientos ante la mirada de un lector que "no es una estatua" sino capaz de un dinamismo crítico. **Christian Gómez Vega**

ARTE PÚBLICO,

en su nueva época, invita a las publicaciones *La Tempestad*, *Tierra Adentro*, *GASTV*, *ONDA MX*, *Terremoto, INSITE Journal, Chiquilla te quiero*..., y toda revista o periódico en general a que, de una manera o de otra, se preocupe y trate sobre la cultura y el arte realizado en México, a fortalecer su intercambio, con el propósito de ampliar nuestro común campo de operaciones y facilitarnos la difusión, el mejoramiento y la orientación de nuestros problemas artísticos, culturales y sociales.

ARTE PÚBLICO,

con este llamado, abre sus páginas a la disposición de quienes tengan una idea que proponer a la discusión pública de los devenires del arte contemporáneo.

Arte Público, tribuna de pintores, escultores, grabadores, arquitectos, dibujantes, fotógrafos, camarógrafos y críticos de arte

Mónica Montes Flores

Arte público fue una publicación dirigida y editada por David Alfaro Siqueiros a partir de octubre de 1952. Tenía tres intenciones principales: reiterar "la significación histórica" del Movimiento Mexicano de Arte Social; impulsar dicho movimiento a una etapa más avanzada, la del Realismo Socialista, y transmitir las experiencias de esta manifestación al resto de las artes. En sus páginas, comentó el desarrollo y la creación de la Ciudad Universitaria, abrió la discusión sobre el academismo de la pintura soviética, el arte de contenido social que se desarrollaba en Francia, Italia, China y Brasil o el realismo en la cinematografía y la literatura, y también presentó un interesante proyecto de clasificación de la crítica de arte en México, entre otros muchos temas.

Como su descripción lo indica, fue una tribuna, una plataforma pública, un espacio para la confrontación, para la discusión de ideas, de conocimientos y aspiraciones, que expresaban el desarrollo artístico y el momento histórico que se vivía. Los artículos, las imágenes y los grabados publicados en sus páginas fueron de gran aportación para que la pintura mural saliera del interior de los edificios a la calle, a la mirada de los espectadores en movimiento, quienes verían la obra desde ángulos distintos y en un radio visual mayor, con lo cual cumpliría su función social.

Arte público propuso una revisión metódica, crítica y autocrítica de la función de la arquitectura y la plástica integral. Puntualizó en los problemas planteados sobre el tema, el contenido técnico y artístico, el empleo de superficies cóncavas y convexas (esculto-pintura), los escorzos y sus muy particulares principios de composición, sobre la búsqueda de materiales modernos para aplicarlos en el exterior de los edificios, y sobre el " trabajo colectivo o de equipo dirigido y el paso de la pedagogía teórica a la enseñanza práctica en el proceso de la obra". Sin duda, todos estos elementos daban la clave al lector para atender la exigencia que el arte público de ese momento requería.

Colaboraron: Adolfo Mexiac, Alfredo Zalce, Antonio Carrasco, Antonio Rodríguez, Armando López Carmona, Arqueles Vela, Arturo Estrada, Arturo García Bustos, David Alfaro Siqueiros, Desiderio Escamilla, Diego Rivera, Elvira Vargas, Enrique Mesta, Federico Canesi, Federico Silva, Francisco dos Amantes, Francisco Marín, Francisco Zúñiga, Gabriel Figueroa, Gabriel García Maroto, Guillermo Angulo, Guillermo Monroy, Guillermo Zamora, Héctor García, Helena Huerta, Ignacio Aguirre, Ignacio Márquez Rodiles, Jesús Guerrero Galván, Joaquín Mac Gregor, Joel Marroquín, Jorge Best, José Arenas, José Chávez Morado, José Clemente Orozco, José Gordillo Camacho, José Gutiérrez, Juan O'Gorman, Julio Castellanos, Julio Francisco Pego, Leopoldo Méndez, Luis Arenal, Manuel Álvarez Bravo, Miguel Covarrubias, P. Fernández Márquez, Raquel Tibol, Rina Lazo, Roberto Guardia Berdecio, Rodrigo Arenas Betancourt, Rosa Castro y Xavier Guerrero.

Fue también una publicación de corte internacionalista, ya que contó con la participación de diversos agentes del arte, la cultura, la arquitectura, la cinematografía y la literatura como: Richard Neutra, Cesare Zavattini, Renato Guttuso, Philippe Soupault, Armando Pizzinato, Roland Piétri, Édouard Pignon, Fernand Léger,

a

b

c

a. *Arte Público*, primer folleto, México, D.F., febrero de 1953. Portada.
b. *Arte Público*, No.1, extra, México, D.F., diciembre de 1952. Portada.
c. *Arte Público*, No.2, México, D.F., noviembre 1954 – febrero 1955. Portada.

Colección INBAL / Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público – La Tallera.

Jean Marcenac, André Lucart, André Fougeron, Boris Taslitzki, José Venturelli, Lino Eneas Spilimbergo, Antonio Berni, Bernardo García Zapata, Nils Lindhagen y Philip Evergood.

La redacción de *Arte público,* a cargo de José Gelada y Adrián Villagómez, retomó y llevó a las páginas de la publicación, una selección de ponencias y artículos de varios de sus colaboradores, que en su momento fueron editados en otros medios como: *La Revista Índice*, el *Semanario D.F.*, *El Universal*, *Excélsior*, entre otros.

Arte público solo contó con dos ejemplares, un número extra, dos folletos y una hoja volante, editados entre 1952 y 1956. El tiraje del primer número de fue de 2 mil copias y tuvo un formato de 47 x 60 cm, con 16 páginas, a una tinta, y el forro a dos tintas, doblado e impreso por Editorial Galatea. La impresión de fotograbados estuvo a cargo de Martínez y Cruzado y Fotograbado Mercurio. Conforme se fue publicando, cambió el formato, tiraje y tipo de papel, así como de talleres de impresión. En sus inicios su oficina y espacio de distribución estuvo ubicada en la calle de Sonora 9, en la colonia Roma, lugar donde David Alfaro Siqueiros había realizado la obra mural *Cuauhtémoc contra el mito* y donde había dirigido el Centro de Arte Realista Moderno en 1944. En 1953, la oficina se trasladó a la calle de Querétaro 150.

Su red de distribución era a través de sus propios colaboradores, en galerías, escuelas de arte, librerías, puestos y vendedores ambulantes en la Ciudad de México y por correo postal a países como Argentina, Perú, Chile, Puerto Rico, Cuba y Guatemala, Venezuela, Ecuador, Brasil, Costa Rica, Uruguay, Estados Unidos, Francia, Italia, Suecia y la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS).

La publicación se sostuvo gracias a las aportaciones voluntarias de los mismos colaboradores y de los miembros de la Sociedad de Amigos de la Pintura Mexicana Moderna, así como de suscripciones, venta directa y del pago de anuncios de galerías, tiendas de materiales para las artes gráficas, librerías y anuncios circunstanciales, de exposiciones y actividades culturales. Un ingreso importante era el recibido a través de la venta de obra (litografías, grabados e impresiones a color), donadas por los artistas participantes de la publicación. Su divulgación fue suspendida en marzo de 1956 debido a la falta de recursos.

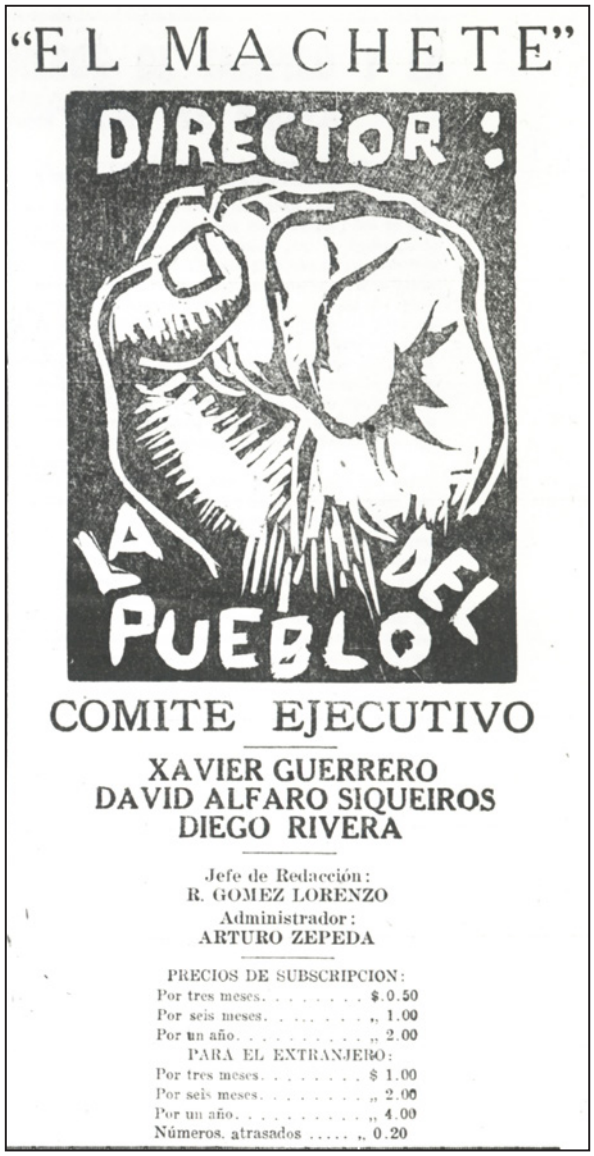
Ocho años más tarde, en octubre de 1964, a pocos meses de haber recibido el indulto para abandonar la Cárcel Preventiva del Distrito Federal (Lecumberri), después de un encierro de casi cuatro años, Siqueiros haría un último intento por reeditar una vez más *Arte público*, a través de un boletín de seis páginas. En esta edición incluyó el escrito "A propósito de la apertura del Museo de Arte Moderno, cuyo acto de apertura tiene lugar hoy, 28 de octubre...", en el que hizo una crítica a la "Escuela de París", retomando algunos enunciados de una carta que el pintor italiano Giorgio de Chirico había dirigido en 1958 a los pintores mexicanos de tendencia social y realista, exaltando su trabajo. Con este pequeño ejemplar se cerraría para siempre el foro de análisis, discusión y conocimiento, que tanto Siqueiros como sus contemporáneos impulsaron para la difusión de sus planteamientos estéticos, políticos, culturales y sociales en la década de los cincuenta.

Siqueiros, el mundo editorial y su noción de arte público

Sebastián Rivera Mir

El impacto de la obra artística de David Alfaro Siqueiros ha sido recuperado desde distintas perspectivas. Desde sus primeros murales hasta la fundación de La Tallera en Cuernavaca, prestando especial atención a la estrecha relación entre política y arte, diversos investigadores han propuesto tal vez cientos de interpretaciones sobre sus múltiples trabajos. En este caso, no pretendemos centrarnos en sus murales, pinturas o grabados, sino en una de las prácticas que fue central en su carrera, pero que a mi juicio aún requiere una mayor atención por parte de los historiadores. Me refiero específicamente a todas aquellas labores y propuestas que este artista mexicano desarrolló en torno a la elaboración, producción y circulación de materiales impresos.

Desde mi perspectiva, entender la labor editorial de Siqueiros es también crucial para comprender la mayoría de los esfuerzos que se hicieron en este ámbito desde la izquierda mexicana y desde el Estado posrevolucionario. En otras palabras, difícilmente podemos analizar la destacada posición que llegó a desarrollar la edición mexicana en América Latina, sin sopesar la influencia que tuvo este artista en este espacio particular.



a

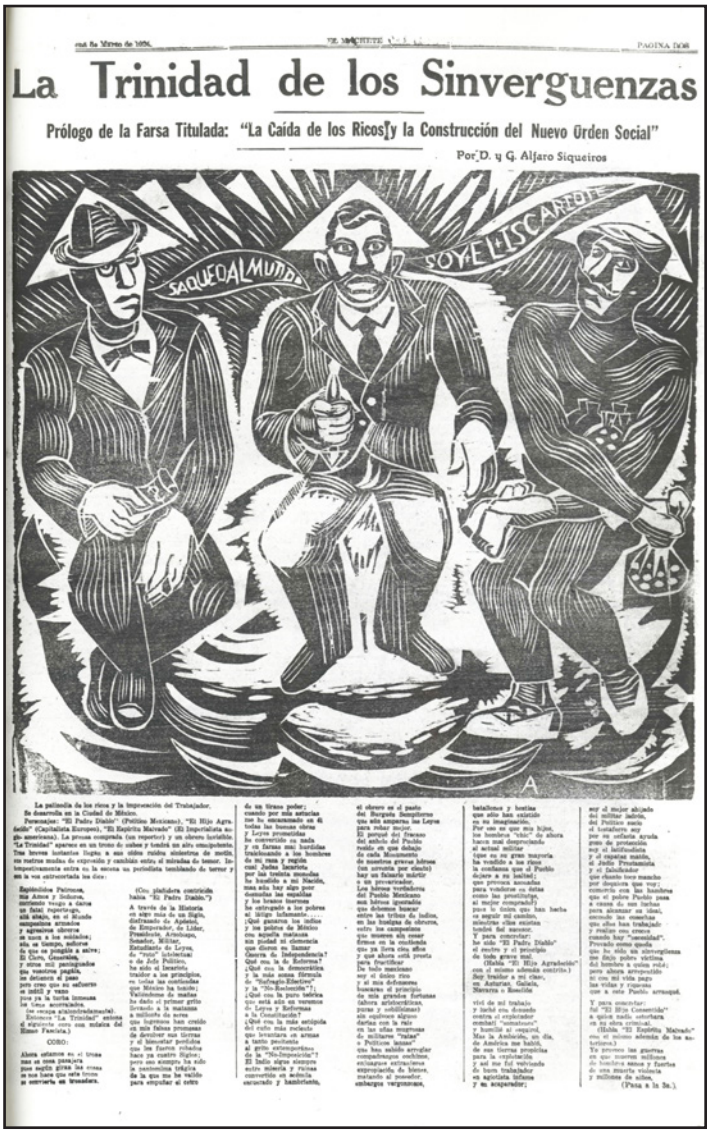
Uno de los primeros elementos que podemos observar a este respecto fue la triple articulación que sostuvo en la mayoría de sus emprendimientos: educación de los sectores populares, relevancia del trabajo manual y necesidad de difundir las propuestas políticas y artísticas. De alguna manera, en cada una de las páginas impresas que impulsó, los conceptos de “editar” y “militar” se fusionaban como si fueran parte de un mismo proceso inseparable. Esto lo encontramos presente en *El Machete*, creado en 1924 como órgano de difusión del Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, cuyo secretario general era el propio Siqueiros. En sus palabras: “Los pintores y escultores del Sindicato, comprensivos del altísimo cometido de su oficio en la vida de los hombres de su región y de su raza, han sabido unirse dentro de una acción comunista de producción de arte y de la labor social, e imitando el ejemplo de los primitivos artesanos italianos que pusieron la belleza de sus producciones al servicio de la propaganda cristiana de su época, han puesto todos sus impulsos al servicio de la redención social”.[1] Esta combinación de educación, trabajo manual y propaganda solo adquiría su real sentido al momento de convertirse en organización política en busca de la revolución proletaria.

Tal vez por esta razón, el objetivo de esta publicación era, entre otros elementos, romper con las lógicas educativas estatales que perjudicaban el proceso revolucionario. Si bien la historiografía ha destacado las facetas más apegadas a la crítica política y cultural, los asuntos relacionados en el mundo del impreso no quedaron fuera de las propuestas con que nació este periódico. Como declaró el muralista en el primer número de *El Machete*, frente a los problemas educativos mexicanos y en abierta crítica al proyecto vasconcelista, se debían ofrecer lecturas para reemplazar los cuentos de Grimm y Perrault, “la Caperucita Roja y toda la literatura infantil europea, que es enclenque, debe ser sustituida por los cuentos y leyendas populares mexicanas que son vivas y punzantes como los magueyes de nuestra tierra”.[2]

Al final de esta experiencia editorial, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores, cada vez más estrechamente vinculado al Partido Comunista Mexicano, decidió cambiar su nombre por Liga de Impresores, Escritores y Dibujantes Revolucionarios. De ese modo, la relación con el ámbito de la edición se hacía aún más tangible.

Por supuesto, como sabemos, para Siqueiros los tránsitos entre los distintos soportes que permitían llegar al público no eran un problema, sino una posibilidad para ampliar el impacto de sus propuestas. Así, entre la gráfica satírica y la plástica, los límites eran tan difusos como entre los muros de los edificios públicos y las columnas de algún periódico. De hecho, el formato de algunos de sus impresos permitía tanto una lectura como si fueran una revista o un folleto, o bien ser pegados en las paredes a modo de diarios murales. Incluso unos años después de la fundación de *El Machete*, en una nueva iniciativa, declaraba que: “Discusiones y controversias públicas, conferencias, folletos, exposiciones, todo un conjunto del campo cultural darán la batalla a los sectores burgueses intelectuales, afirmando nuestra posición de lucha proletaria”[3]. Estas declaraciones pertenecían a *La llamada*, el órgano de difusión de un nuevo grupo impulsado por Siqueiros, Lucha Intelectual Proletaria (LIP).

En medio de la represión a los militantes comunistas llevada a cabo durante el Maximato, este organismo, conformado además



EL MACHETE

PAGINA DOS

La Trinidad de los Sinverguenzas

Prólogo de la Farsa Titulada: “La Caída de los Ricos y la Construcción del Nuevo Orden Social”

Por D. y G. Alfaro Siqueiros

SAQUE AL MUNDO

SOY EL FISCAL

b

por Pablo O’Higgins, Leopoldo Méndez y Juan de la Cabada, proponía convertirse en una forma de despertar la conciencia de los obreros y campesinos, pero también de agrupar a los intelectuales críticos. Algo que posteriormente fue retomado por la Federación de Escritores y Artistas Proletarios, y en mayor medida por la reconocida Liga de Artistas y Escritores Revolucionarios (LEAR), creada en 1934. Aunque al momento de su fundación, Siqueiros vivía en el exilio, puede considerarse uno de sus principales impulsores. La idea al parecer habría surgido en las reuniones del John Reed Club en California, donde se encontraban algunos militantes mexicanos, quienes vieron en dicha iniciativa una alternativa posible para el México cardenista. En estos clubes se juntaban artistas, pintores, escultores y especialmente periodistas y escritores. De ese modo, el muralista se convirtió en parte del consejo editorial de su nuevo órgano de difusión, esta vez denominado *Frente a Frente*. Esta revista fue el soporte de las ácidas polémicas que sostuvo Siqueiros, primero con Diego Rivera y después con Luis Cardoza y Aragón. En ambos casos, la necesidad de un arte que estuviera al servicio de la Revolución, que cumpliera con los requerimientos de las luchas proletarias, continuaba siendo el principal eje de la disputa.

Ahora bien, esto no significaba en ningún caso, para Siqueiros, eludir las exigencias artísticas, los desafíos estéticos ni los requerimientos vanguardistas. Al contrario, el arte público, incluyendo las publicaciones que lo hicieran circular, no debía ceder en

su calidad a cambio de apoyarse en aparatos más fáciles y sencillos de producir. Una manufactura técnica rigurosa era también exigencia de la cultura proletaria. Fue por este motivo que cuando los Talleres de Gráfica Popular, donde participaban sus compañeros de ruta Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez, lanzaron su *Hoja popular ilustrada*, fue uno de los primeros en criticar esta apuesta. A su juicio, el uso de imágenes sencillas y la poca originalidad en su producción, no eran consistentes con los esfuerzos que se debían desarrollar en el plano de la educación socialista. Finalmente, como hemos visto, estos primeros años en la carrera de David Alfaro Siqueiros nos entregan algunas luces de su amplio repertorio al momento de relacionarse con el ámbito de la edición. Director y fundador de medios, escritor, grabador, consejero, crítico, polemista, impresor, impulsor de políticas editoriales, fueron algunas de las diversas posiciones que desempeñó en este sector. Esto pareciera ser crucial en su forma de concebir su propuesta de *arte público*, una expresión donde lo comunicativo, su capacidad de educar y de difundir, no podía estar disociado de las experiencias construidas a partir de las prácticas cotidianas del trabajo manual. El doble carácter del impreso, simbólico y material al mismo tiempo, permitían un acercamiento profundo desde esta forma de concebir el arte. Tal vez por ello, Siqueiros nunca se alejó demasiado de este mundo de prensas, rotativas y tipografías.

1. David Alfaro Siqueiros, *El Machete*, marzo de 1924, p. 3.
2. *Ibid.*
3. *La llamada*. Periódico de pared, octubre de 1931, p. 1.

PARTIDO REVOLUCIONARIO — EL MACHETE — Primera Quincena de Mayo de 1924

Sigue el Desarme de Campesinos

EL FUSIL EN MANOS PROLETARIAS ES LA UNICA GARANTIA DE LIBERTAD

EL QUE NO SABE CONSERVAR EL RIFLE NO MERECE CONSERVAR LA TIERRA

En el Orden Burgués Reinante hay que Buscar la Causa de la Decadencia Arquitectónica Contemporánea

Por D. ALFARO SIQUEIROS.

d

a. "La mano del pueblo", *El Machete*, Comité ejecutivo, México, D.F., 1924.
b. David Alfaro Siqueiros, "La trinidad de los sinvergüenzas", *El Machete*, México, D.F., 8 de marzo de 1924, p. 2. (Grabado de David Alfaro Siqueiros).
c. David Alfaro Siqueiros, "En el orden burgués reinante hay que buscar la causa de la decadencia arquitectónica contemporánea", *El Machete*, México, D.F., primera quincena de mayo de 1924, p. 6. (Obrero, grabado de David Alfaro Siqueiros).
d. *Frente a Frente*, Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, México, D.F., No. 2, abril de 1936, 22 pp.

Colección INBAL / Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público – La Tallera.

c

Manifiestos del arte, en tiempos de pandemia

Carlos Segoviano

A través de los meses de confinamiento que actualmente transitamos, nuestra noción del debate público y la esfera de su acción se han trastocado. Los efectos y afectos que nuestro lenguaje alcanzaba con anterioridad, por medio de la intimidad de nuestros cuerpos reunidos, han dado paso a la efectividad que puede alcanzar la comunicación a la distancia, medio al cual desde hace varias décadas estamos más que habituados gracias a la era digital, pero que nunca consideramos que sería nuestra única forma de contactarnos.

La extrañeza del momento nos ha llevado a refugiarnos en los caminos del arte y, en particular, a recordar la manera en que los artistas eran capaces de impactar y sensibilizar con su obra a espectadores que se encontraban a miles de millas de distancia de sus estudios. Desde finales del siglo XIX, los pintores y escultores se auxiliaron en declaraciones ideológicas publicadas en forma de manifiestos, para dar cuenta a la opinión pública tanto de sus preocupaciones y proyectos estéticos, como de los nombres de los creadores que se adscribían a ellos, pero sobre todo, hicieron uso de estas publicaciones, en un tono combativo, para exaltar la necesidad de transformar al arte y a la sociedad con renovadores recursos estéticos, ya que consideraban anquilosados a sus precedentes, principalmente a los métodos practicados por las Academias, por hallarse ajenos a las preocupaciones de su época.

Bajo este argumento, el Museo de Arte Moderno presenta desde marzo de 2020 y hasta abril de 2021 la exposición *Manifiestos del Arte Mexicano. 1921-1958*, que revisa puntuales momentos de la plástica nacional en que los manifiestos revolucionaron la práctica y crítica del arte en nuestro país, proceso en el cual se alza en especial un personaje a través del tiempo elegido. Me refiero a David Alfaro Siqueiros, para quien los manifiestos surgían de su ser "como el ectoplasma exuda de los poros de un médium", según las palabras que en su *Renacimiento del Muralismo Mexicano* plasmó Jean Charlot, artista francés que consideraba que a pesar de que los escritos de Siqueiros pudieran estar plagados de cliché político, se mostraban más vivaces que los de otro creador también afecto al manifiesto: el líder del futurismo, Filippo Tommaso Marinetti.

La pertinencia de esta exposición parte de que en 2020 se cumplieron 100 años del encuentro entre David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera en París, a partir del cual bosquejaron un proyecto renovador para el arte mexicano, que encontraría forma un año después, en mayo de 1921, a través del que se considera el primer manifiesto del arte moderno nacional, los "Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana", publicado por Siqueiros en la revista *Vida-Americana*, la cual el pintor mexicano editó en Barcelona emulando y apropiándose de algunos principios de las revistas hito de la vanguardia europea como *391*, *L'Esprit nouveau* y *Valori Plastici*.

A pesar de encontrarse en Europa, o mejor dicho gracias a la ventaja de hallarse ahí, en plena renovación del arte moderno, Siqueiros por medio de los "Tres llamamientos" enunció un ideario estético dirigido a los artistas latinoamericanos, en que los avivaba a romper con las corrientes que consideraba de corte puramente decorativo como el impresionismo y el simbolismo, para dar paso a los gestos plásticos de avanzada como el proceso constructivo de Cézanne, así como la renovación clasicista que

a

encabezó Picasso y la pintura metafísica, además de la arenga del futurismo, del cual Siqueiros adoptó la provocación como estrategia y la loa a la tecnología.

Siqueiros también arengó para que sus camaradas continentales fijaran su atención en las expresiones precolombinas como un elemento necesario para renovar la estética americana, aunque en realidad, en *Vida-Americana* solo se incluyeran obras de inspiración europea, que daban cuenta del modo en que artistas como Diego Rivera, Marius de Zayas, Joaquín Torres García o el propio Siqueiros se habían aproximado a las vanguardias del Viejo Continente, sin volverse únicamente ciegos seguidores.

La proclama de Siqueiros habría de procurar incidentalmente la aparición de un segundo manifiesto en diciembre de 1921 en la Ciudad de México, "Actual No. 1. Hoja de Vanguardia", promulgado por el grupo estridentista para renovar la literatura y reconocer la transformación que los nuevos tiempos demandaban, por medio de una eufórica y enardecida retórica que daba continuidad a la proclama de Siqueiros, quien a su regreso a México en 1922, continuó criticando a quienes tan solo procuraban un arte decorativo para el nuevo proyecto mural dirigido por José Vasconcelos; este enjuiciamiento apareció en una serie de escritos que Siqueiros presentó en el diario *El Demócrata*, junto a Jean Charlot, bajo el pseudónimo del ingeniero Hernández Araujo.

Estos textos sobre la actualidad del arte mexicano, además, dieron pie a que bajo el liderazgo de David Alfaro Siqueiros surgiera,

b

en 1923, el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), cuyo manifiesto expresaba un repudio hacia la pintura de caballete por considerarla "arte burgués", urgiendo a una renovación de la plástica mexicana que se centrara en la revaloración del arte prehispánico. También Siqueiros y sus compañeros –que incluían a Rivera, Mérida, Charlot, Orozco o Leal– se pronunciaban a favor de un proyecto público y colectivo, que no siempre se cumplió, pero que a lo largo de su carrera artística Siqueiros defendió, a la vez que fue reformulando su idea de un arte público que alcanzara a todos los mexicanos.

De hecho, en los años treinta Siqueiros se unió a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), que a través de la revista *Frente a Frente* presentó sus "Seis principios declarativos", en los que se asumía como una organización que, a través del arte, buscaba abolir las clases sociales y promover el socialismo en todo el mundo. En 1936, una delegación de la LEAR asistió al congreso de Artistas Americanos en Nueva York, en donde Siqueiros hizo un llamado para que los creadores dejaran de pintar edificios coloniales con propaganda estatal, como consideró que se hizo al inicio del muralismo, para dar paso al uso de técnicas de impresión moderna. Su crítica se dirigía principalmente hacia el quehacer de Diego Rivera, su principal interlocutor en esta década.

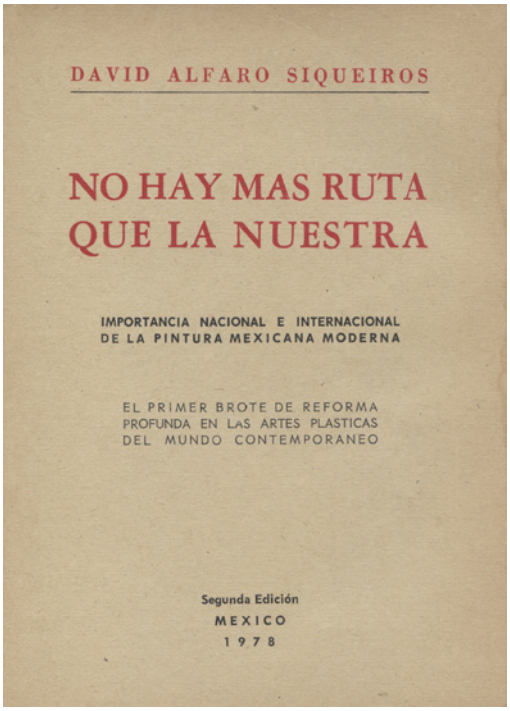
Las palabras de Siqueiros, no obstante, habrían de calar principalmente en una generación que tomó como afrenta una compilación de textos reunidos en 1945, bajo el título de "¡No hay más ruta que la nuestra!", en que Siqueiros sentenció que el único camino para impedir la decadencia del arte era un proyecto público, teórico-técnico, realista y humanista, como el muralista, que trascendiera los academicismos y la pintura *esnob* cultivada por la burguesía y los artistas extranjeros.

Aunque esta publicación apareció justo cuando el muralismo se convirtió en la expresión plástica de la modernidad mexicana e incluso era reconocido a nivel mundial como en la Bienal de Venecia de 1950 en que Siqueiros recibió el primer premio para artistas extranjeros, dentro del medio mexicano, "¡No hay más ruta que la nuestra!" fue considerado como una imposición a la joven generación que comenzó a despuntar en los cincuenta y que, tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, decidió acercarse a las corrientes internacionales como la abstracción, con el fin de superar, lo que José Luis Cuevas llamara "La cortina de Nopal".

A pesar de la caída en desuso de los manifiestos artísticos, justo por la aparente cerrazón que mostraban frente a otras propuestas coetáneas, cabe al día de hoy reflexionar sobre su posibilidad como medio de comunicación y transformación tanto del arte, como del gusto de la sociedad. Nos situamos en una época sin parangón sobre la posibilidad de compartir conocimiento y experiencias, y sin embargo, con esta pandemia, surge o se acrecienta otra especie de enfermedad que es la superficialidad informativa.

Aunque polémicos, los manifiestos daban cuenta de una ética, de una serie de fundamentos sobre los que un grupo de artistas consideraban cuáles deberían ser los caminos y los retos del arte frente a las encrucijadas de determinadas épocas. Sin intentar imponerse como la única voz, ¿no valdría la pena que tanto creadores, como los diversos grupos vinculados a la cultura, manifestaran cuáles son los principios ideológicos de los cuales parte actualmente su práctica? ¿Sueñan con arte los humanos para liberarse de la pandemia o tan sólo estamos alineados para entretenernos y consumir ahora desde un computador?

Esta colaboración es un diálogo con el curador a partir de la exposición *Manifiestos del arte mexicano. 1921-1958*, en el Museo de Arte Moderno del 14 de marzo de 2020 al 4 de abril de 2021.



c

a. Leon Caillou, David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera en compañía de Magda Caillou, Angelina Beloff y Graciela Amador, París, 1920. Fotografía: Autor no identificado. (Registro: AAA 4227)
b. *Vida-Americana*. Revista norte, centro y sudamericana de vanguardia, No. 1, Barcelona, España, mayo de 1921, 32 pp. Portada. Facsímil.
c. David Alfaro Siqueiros, *No hay más ruta que la nuestra. Importancia nacional e internacional de la pintura mexicana moderna*, segunda edición, México, sin pie de imprenta, 1978, 127 pp.

Colección INBAL / Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público – La Tallera.

El arte público en la época del *Screen New Deal*: Muralismo y nuevos realismos frente al régimen *live streaming*

Natalia de la Rosa

La pregunta es: ¿estará la tecnología sujeta a las disciplinas de la democracia y la supervisión pública, o se implementará en un frenesí de estado de excepción, sin hacer preguntas críticas, dando forma a nuestras vidas en las próximas décadas?

Naomi Klein

This plastic freedom should not be considered in itself an evidence of the artist's positive will to change society or a reflection of real transforming movements in the every-day world. For it is essential in this anti-naturalistic art that just those relations of visual experience which are most important for action are destroyed by the modern artist.

Meyer Schapiro

I. La disputa por la historia

Realicé este escrito con notas desde la web, impresiones en tiempo real que después he transcrito y reescrito para estas páginas. Son reflexiones que surgen al *scrollear* desde Twitter o Instagram en el último año, al responder a los impulsos de una diversidad de imágenes e información. Presentaré un listado de activaciones web de tres series murales realizadas por Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Este texto no intenta ser una reafirmación de la narrativa canónica en torno a los "tres grandes"; simplemente, confirma algunas apariciones guiadas por el algoritmo. De alguna forma, este sorpresivo encuentro con pinturas revisitadas de estos autores –con el fin de regresar una función a la obra como un comentario del presente y menos como un relato estático–, depende también de mis propias búsquedas constantes como autora interesada en el muralismo. Por tanto, estas imágenes públicas oscilan entre condiciones calculadas y una suerte de reportaje instantáneo que espera ser viralizado, con el fin de contrarrestar el impacto de constructos simultáneos creados y condicionados desde otros aparatos.

El muralismo es reconocido por ser un género de historia. El relato sobre el pasado que sustenta está siendo reconstituido desde la actualidad. Dicha propuesta estética generó una serie de experimentos narrativos acordes con una lectura político-económica de su época, donde la apropiación y análisis de los medios fue determinante. Bajo esta condición, presento una serie de trabajos que asumen un estatuto estético que reestructura géneros, formatos y posibilidades para pensar el relato del acontecer en su diálogo con otros dispositivos de circulación tecnológica a través de un nuevo muralismo, que también reformula las condiciones de una arquitectura de datos: un nuevo muro o *wall* a través de una pantalla. Achille Mbembe es un autor que ha destacado la construcción de estos nuevos muros.

Como resultado de lo anterior, en esta propuesta de análisis doy paso a cuestionamientos más extensos y sumamente álgidos, destinados a entender cómo operan ciertas imágenes durante la definición de un nuevo contrato y consenso sobre la realidad tras el *shock* pandémico. El *Screen New Deal*, como lo definió Naomi Klein, es aquel que permite un aceleramiento directo hacia una distopía destinada a quebrar los restos de aquel sistema de salud y educación alcanzados por el pacto social del Estado benefactor, donde las corporaciones y la tecnología de geolocalización, transmisión y en nube se sitúan como única alternativa para la vida (rastreo de datos, comercio sin efectivo, telesalud, escuela virtual, gimnasios y hasta las cárceles). Así, de manera posterior al estudio de la transición de la "integración plástica" a la "desintegración plástica" que el neoliberalismo desencadenó (definida claramente por Daniel Aguilar Ruvalcaba), me propongo exponer una serie de ejemplos que le dan continuidad a dicha ecuación en tiempos del posfordismo. Cabe recordar que el muralismo mexicano fue sustento estético para el New Deal de los años treinta. En esos años, el realismo operó como una forma de proyecto visual destinado a responder tanto a la crisis del 29 como al desarrollo del fascismo.

En cierta manera, también las obras de Rivera, Orozco y Siqueiros, tanto en México como en los Estados Unidos, situaron una negociación frente al fordismo y a las exigencias de la "pintura comprometida". Es importante retomar lo dicho por Brian Holmes en el contexto del seminario *Tres crisis: los 30, los 70 y hoy*. La economía política más allá de la hegemonía estadounidense, en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en 2015, al hacer una lectura cruzada de Rivera y Orozco mediante los murales de Bellas Artes, comentario que anticipó una suerte de respuesta presente: "En el México de 1934, ese esfuerzo podía hacerse monumental en una institución pública: nadie lo censuró ni puso objeciones morales. Y a pesar de que hoy en día no se está realizando ningún esfuerzo especial para mostrar el fondo de este diálogo, las pinturas siguen ahí a la vista de todos. La dimensión pública, la ausencia de la censura, el esfuerzo de análisis, la valentía de presentar una ideología y una cosmovisión, y por último, el desacuerdo franco entre los dos artistas, que también forma un testimonio de la mucha atención y el respeto mutuo entre sí, todo eso me hizo sentir más vivo, más en consonancia con el presente –aunque lo que yo veía fuera tan solo una reliquia, una ruina histórica entre tantas otras."

Para realizar este análisis icónico-mediático, retomo también el estudio de Sayak Valencia en torno al "régimen *live streaming*"[1] dentro de un contexto que la teórica define como hipermediado. Valencia explica detalladamente las formas en que opera la ficción psicopolítica (en términos de Byung-Chul Han) desde las redes. Este acercamiento permite pensar en un proceso de relectura de una serie de obras murales a través de su distribución por la red y que presenta una nueva suerte de realismo. Se trata de un proceso donde existe una reprogramación de la subjetividad y la psique a través de dispositivos que restituyen el régimen de verdad. Es decir, la realidad se produce en directo, según explica esta autora transfeminista.

Como señalé en otro momento, y como también han reiterado diversos estudios sobre el muralismo (donde destaca el acercamiento de Mary Coffey), en el contexto mexicano existe una operación constante de disputa por las imágenes que decoran las instituciones y los espacios públicos, ya sea porque son lugares dedicados al servicio o porque se encuentran en una esfera de uso directo. En este texto busco exponer una condición de reapropiamiento de ciertas pinturas murales (si las consideramos como obras abiertas) bajo un nuevo contexto. En efecto, existe una condición de las intervenciones en los muros oficiales que sedimenta un relato sobre la historia en beneficio de la construcción de un relato nacional, inclusive para aquellas que iniciaron como acciones iconoclastas y jacobinas, al incorporarse a los

aparatos del Estado. Raquel Tibol hizo explícito este punto en 1969, al destacar una frase que el Partido Revolucionario Institucional utilizó en una suerte de expoliación estética del movimiento, a partir de la muestra *Exposición de la pintura mural mexicana. 40 años al servicio del PRI*. No obstante, muchas de estas pinturas contienen, como estudios concretos demuestran (como el hecho por Renato González Mello), espacios críticos y diversas capas de lenguaje al asumir una compleja negociación en su momento de producción, así como una condición futura para la actualización y movilidad en torno a sus significados. Recordemos que también han existido ejemplos donde ese equilibrio se quiebra, lo cual ha llevado consigo a la destrucción de obras, como en el caso del Rockefeller Center.

Este ejercicio complementa un acercamiento anterior acerca de otra condición de exhibición de pinturas históricas desde una plataforma *streaming*, en específico Netflix, a partir de la serie *Narcos México* 1 y 2. Para dicho análisis, recuperé la lectura que el colectivo Arte y Trabajo realizó sobre *Narcos Colombia* (2016) en torno a una renovación de los modelos de representación de "Latinoamérica" vueltos a redefinir desde los Estados Unidos, los cuales transitaron en aquella entrega, entre la orquestación del *boom* literario y un reuso narrativo y referencial del "realismo mágico". La tesis que desarrollé en dicho momento recuperó el señalamiento que Juan Acha presentó en el libro *El arte y su distribución* (1983), al explicar la relevancia de los medios masivos y la tecnología como herramienta para la consolidación de una ideología de Estado (en aquellos años desde la radio y la televisión y los aparatos escolares, culturales, informativos y recreativos). Así, en el contexto del capitalismo tardío, Netflix México funciona como un dispositivo (en términos foucaultianos) dedicado a incorporar el repertorio del muralismo y la pintura de historia en sus producciones. Este acercamiento resulta cercano y paralelo al expuesto por Sayak Valencia en varios textos. Destaquemos que la propuesta de análisis de Valencia se centra en encontrar una puesta en práctica de diversas "ficciones políticas vivas" en la era de Donald Trump, donde existe una realidad instaurada por un régimen sensible generado por el hiperconsumo y las hiperrealidades estetizadas. Figuras como la de este líder concentran las condiciones de la psico-política, al estar vinculadas al contexto del espectáculo, al mantener una interacción "en vivo" y al operar bajo los códigos del meme, junto con las condiciones del *big data* destinadas a crear tendencias. Uno de los casos que la autora sitúa como ejemplificación es el de la serie *House of Cards* (2013-2018) de Netflix.

En cuanto al caso mexicano, la televisión o las series no solamente buscan interpretar procesos políticos o sociales contemporáneos, sino que comienzan a narrar nuestro pasado reciente, como en el caso de Netflix México, espacio que ha dedicado varias entregas a describir los últimos 20 años de historia local, correspondiente a lo que se denominó como la "guerra contra el narco" (2006) y desde lo que parece ser un relato que forma parte de la construcción de una nueva condición del poder, si nos detenemos a entender la gestación de estas producciones. En varios casos, observamos una serie de apropiaciones y resignificaciones de la pintura moderna mexicana, destinadas a atender al sentido común neoliberal, según el concepto propuesto por Irmgard Emmelhainz, ya que son usadas como base y escenografía dedicada a la consolidación de un discurso específico y las condiciones de nuestra subjetividad. Este fenómeno es visible en *El Chapo* (2017), *Ingobernable* (2017) y *Colosio* (2019). En el caso de *El Chapo* e *Ingobernable*, ambas series recurren a la referencia de los paisajes decimonónicos del Valle de México de José María Velasco, los cuales remiten a un régimen escópico que desde el paisaje subraya la centralización y acción del poder; por su parte, *Narcos México* y *Colosio* llevan a un máximo nivel la utilización de la producción artística local a partir de reformulaciones estratégicas e inesperadas. Son ejemplos donde ficción y verdad se cruzan con el fin de desarrollar una narración histórica al interior de una nueva oficialidad que recurre a esta cosmetización que remite Valencia. En dicho proceso, se utilizan imágenes con una fuerte carga simbólica que retornan a estos dispositivos de forma banalizada. En este caso, obras que ya forman parte de un repertorio visual que juega con la veracidad histórica son readaptadas con el fin de afectar la memoria colectiva, aquella que ha estado en disputa por medio de aparatos de visualidad y constructos dedicados a afectar o encauzar el cuerpo social, como sucede constantemente en espacios como el museo tradicional, el cual ha buscado desde sus inicios construir/disciplinar un sujeto desde reconocidos patrones coloniales y patriarcales.

El presente estudio exhibe un punto que contrarresta la cosmetización ejercida por estas plataformas respecto a la realidad, a manera de reclamo por la historia y frente a la Historia. En contraste al proceso descrito anteriormente, exhibimos un acercamiento que se contrapone al muralismo *streaming* (el de Netflix). Se trata de otra apuesta mural que acontece también *online*, bajo una caracterización distinta del muro y las redes sociales, capaz de mostrar otra posibilidad de actualización de diversas obras pictóricas. Esta otra línea de apropiación se caracteriza por dar paso a aquella apertura crítica que reside en las pinturas señaladas, potencia que suele ser contenida y neutralizada por otros artefactos conducidos desde el poder y los medios de comunicación. A diferencia de las construcciones oficiales y mediatizadas, estas resoluciones muestran una capacidad disruptiva y de socialización de las obras ya existentes en su reapropiación estratégica, en este caso desde el mismo formato digital.

II. Activaciones murales en tres momentos

El primer ejemplo que presento significó el punto de partida para este acercamiento, y del cual fui consciente de modo más claro, dado el contexto de encierro y ante una evidencia de las formas extremas y obligadas para habitar desde lo digital. En aquella ocasión, fui testigo de una suerte de actualización que tuvieron los murales de Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de Salud (construido por Carlos Obregón Santacilia, en 1929), específicamente, la serie que decora la sala de juntas. Esta pintura mural, como ha señalado Katherine O'Rourke, se caracteriza por ser críptica y generar una dificultad de lectura, entre varias cosas, al encajar en la resolución más familiar del artista de la década de 1920, es decir, frente a la Secretaría de Educación Pública, la Capilla de Chapingo, el Palacio de Cortés o al Palacio Nacional. Tras haber estado ocultos durante décadas ante la mirada pública, un fragmento específico del conjunto comenzó a tener presencia de forma multiplicada en diversas aplicaciones de redes sociales, a finales de mayo de 2020. En estas fotografías difundidas por la cuenta oficial de Twitter de la Secretaría de Salud, una serie de médicos y funcionarios toman decisiones sobre el cuerpo social de corte somato-políticas, ante el inminente avance de la pandemia de covid-19 en México. El acuerdo que se lleva a cabo debajo de estas retadoras figuras andróginas, es justamente el realizado en torno a la definición de la "nueva normalidad". La imagen ilustra un anuncio claro respecto a la implementación de un nuevo orden social.

Como expusimos en el podcast 03 del Hotel Abismo (MUAC-UNAM), este mural del polémico pintor guanajuatense sustenta una resolución estratégica que acciona una crítica respecto a procesos que pueden definirse, parafraseando a Paul B. Preciado, como ortopedias ciudadanas. Julio García Murillo, el *bell-boy* de este hotel, y quien escribe este texto, no dejábamos de asombrarnos ante la efectividad de estos murales de corte satírico-alegórico realizados por Rivera, dada la actualidad que las referencias médicas tenían en el contexto de una nueva pandemia y una reconfiguración respecto a las políticas de salud, no tan alejadas de aquella profilaxis higienista de la década de 1920.

La intervención pictórico-arquitectónica en lo que fuera el Departamento de Salubridad no es homogénea. Estos desnudos y escenas míticas dialogan con unos vitrales dedicados a exponer la relación entre técnica, trabajo y naturaleza, junto con otra serie de frescos que reciben lo que antes fue un espacio dedicado a los laboratorios de la institución, donde el realismo-alegórico es suplantado por un realismo-dialéctico. Si pensamos en los usos y distribución del edificio de salud bajo esta perspectiva, es posible entender estos cambios de estrategia formal. Los murales del laboratorio son consignas científicas y acercamientos microscópicos resueltos bajo una óptica cercana a los intereses científicos de Rivera, incorporados a su teoría estética después de viajar a Rusia en 1928, donde, a partir de su diálogo con el Grupo Oktubre, incorporó un acercamiento biológico-fisiológico a su realismo, como ha destacado el historiador Daniel Vargas Parra. En cambio, en el mural de la sala de juntas, las escenas alegóricas son utilizadas para atacar una postura distinta frente a la ciencia, condición que evidencia una disputa con el entonces secretario del ramo, el doctor Bernardo Gastélum, como señaló O'Rourke. Esta combinación exhibe las complejidades del muralismo y las variantes que puede llegar a tener: estas colosales y provocadoras figuras, que tanto resquemor y malos comentarios tuvieron desde la crítica, están abiertas a una actualización constante debido a un tono paródico oculto bajo la seriedad de la alegoría; asimismo, indican una anacronía respecto de las conceptualizaciones sobre el cuerpo y la sexualidad (comentario directo a la práctica ginecológica de Gastélum y su vínculo con el grupo de los Contemporáneos), que busca incomodar y burlar de manera constante a cualquier funcionario (aún más para quien no esté al tono de las teorías intersexuales y otras alternativas post-género) que utilice estas salas. En este contexto, una crítica que era directa y entre pares, fue abierta a la mirada pública y viralizada a través de la opción digital.

El segundo ejemplo, visible también en tiempos de confinamiento, estuvo enmarcado en una crisis y serie de movilizaciones que atendieron a una acción situada en la necropolítica de los Estados Unidos, evidente de forma mediática con el asesinato de George Floyd, donde millones de usuarios fueron testigos de este condenable, pero no aislado, hecho. En México, un paralelismo aconteció tras la muerte de Giovanni López Ramírez en Guadalajara, resultado de un racismo no muy lejano al del país del norte, ya que, con el pretexto del cuidado de la salud, miembros de la policía municipal ejercieron un acto de violencia extrema contra el cuerpo de este trabajador. A partir de este suceso, una serie de enérgicas manifestaciones se llevaron a cabo en las puertas del Palacio de Gobierno de Jalisco, espacio intervenido por José Clemente Orozco, en 1936. Este mural, elaborado al fresco y característico por la dinámica de los trazos en rojo, negro y blanco, presenta al centro de la bóveda de la escalera principal una imagen de Miguel Hidalgo. La figura exhibe a un rebelde y encolerizado revolucionario, escena muy alejada de la imagen del pasivo cura guadalupano que suele ser más habitual. Este caudillo acompaña e incita enérgicamente una revuelta obrera. Dicho fragmento, lleno de fuerza, es contrapuesto a dos procesiones, una religiosa y otra militar, las cuales son interceptadas por una tela roja y la presencia de una serie de personajes, los cuales han sido burlados por la interpretación carnavalesca resuelta por el pintor: Hitler, Mussolini, Stalin, Trotski y Rivera. Estas dos escenas fueron definidas a partir de la sátira. Renato González Mello recupera en un exhaustivo trabajo sobre el artista jalisciense las malas críticas hacia el mural, expuestas tanto por la prensa local de la época como por el poeta y crítico Octavio Paz, al acusar esta pintura de "un lugar común y perorata". Estos comentarios, explica el autor, no dan cuenta de la distancia que Orozco ejerció al modelo de representación del cardenismo, dedicado a estructurar una política conciliadora, ya que en estos años, abundan imágenes donde la figura del líder interactúa con una masa controlada. En *La Máquina de pintar* (Instituto de Investigaciones Estéticas - UNAM, 2004), el autor explica que el malestar generado por el mural supera la "retórica patriótica". En cambio, existe un intento por quebrar la claridad del mensaje, ya que la narrativa es distorsionada a partir de la pérdida de ubicación del espectador frente a una marejada roja dispuesta por el artista. Para acentuar este efecto, existe una resolución que pone a debate tanto a la alegoría como la condición del realismo, o lo plástico frente al dibujo, donde el retrato histórico invade una escena que remite al presente (constantemente), ya sea por su temática como por su resolución a manera de caricatura de prensa.

Luego de aquella manifestación de junio de 2020 en contra del gobierno de Enrique Alfaro Ramírez, la revista *La Domadora*, a través de su cuenta de Twitter, realizó un collage en el que combinó dos escenas de rebelión. A partir de este acto abrió una posibilidad para pensar ambos momentos en términos del fascismo (en su historia y en su presente), un tema muy debatido actualmente. En esta ocasión, la figura y llama monumental de Hidalgo acompaña una nueva insurrección, donde la masa abrupta reafirma una necesidad de respuesta frente a la expectativa de un cuerpo social ordenado (coincidente, en tiempos del cardenismo como en la actualidad, ante las condiciones de una nueva higienización social). El uso del collage, al combinar dos elementos distintos para dotar de sentido, reafirma la actualidad crítica tanto del mural como en el *post* digital.

Finalmente, un tercer ejemplo presenta otra forma de activación mural. Se trata del uso que la cuenta de Instagram @monumentosincomodos hizo del mural *Muerte al invasor* (1942) de David Alfaro Siqueiros, ubicado en el pequeño poblado de Chillán. La destacada labor de esta cuenta se centra en registrar y repensar los monumentos tanto en Chile como en otros puntos geográficos a partir de intervenciones contemporáneas, proceso en el que se resignifica la condición misma del patrimonio. El trabajo de este archivo digital tuvo mayor auge a partir de las movilizaciones iniciadas el 18 de octubre de 2019, en contra de diversas medidas llevadas a cabo por el gobierno de Sebastián Piñera. Durante un año, monumentos como el del General Baquedano, ubicado en la Plaza Italia y ahora emblemático respecto a este proceso, han sido escenario de reclamos entusiastas por parte de la sociedad y grupos concretos (estudiantes, mujeres, disidencia sexual, pueblos originarios). En una conferencia reciente, José de Nordenflycht propuso, a partir de los conceptos de iconoclasia y postpatrimonio, pensar el monumento como un objeto en constante cambio. El autor retoma la escultura ecuestre de Baquedano para ejemplificar estas modificaciones en el significado mismo del patrimonio. Este caso evidencia un momento de disputa entre la historia de un símbolo nacional –al idearse en el momento de la Pacificación, bajo la ficción de la unificación territorial y la puesta en marcha de una maquinaria económica a través de una guerra directa contra estas poblaciones indígenas– y una reactualización de su uso y significado en el espacio público. Algo así como las pintas feministas en el Ángel de la Independencia de México.

De esta forma, el 12 de octubre de 2020 @monumentosincomodos publicó un *post* dedicado al día de la resistencia indígena, como respuesta al Día de la Raza. La cuenta utilizó imágenes del mural de Siqueiros en la Escuela México de Chillán. La composición de la imagen y texto refiere a las luchas en la región y sitúa al mural como una ilustración de dicho proceso. La publicación indica: “Hoy en el Día de la Resistencia Indígena les presentamos este Monumento Nacional ubicado en Chillán llamado #MuerteAlInvasor de David Alfaro Siqueiros”. El uso de la palabra monumento para referir un mural hace que pensemos en el estatuto de la obra como una producción dedicada a accionar otra condición para la memoria; en este caso, respecto a diversas acciones de movilización en contra de la dominación. Habrá que recordar que este mural fue realizado en el contexto del movimiento antifascista al que estuvo vinculado el autor.

El mural *Oratoria plástica*, posteriormente titulado *Muerte al invasor*, fue realizado por Siqueiros entre 1941 y 1942, al encontrarse exiliado en el extremo sur del continente. La obra fue producida en un momento determinante de la Segunda Guerra Mundial. El muralista llegó a este lugar tras haber cumplido un año en la cárcel de Lecumberri, acusado por su participación en el atentado contra León Trotski, en 1940. Según relatan las memorias de *Me llamaban el Coronelazo*, al finalizar el gobierno cardenista, Manuel Ávila Camacho dio una alternativa al que fuera un viejo compañero de campo de batalla, para modificar su condena, al recordar un momento concreto durante la Revolución Mexicana donde Siqueiros dio refugio al que años más tarde sería presidente, al cederle espacio en su campamento para pasar una noche. A manera de código entre militares y al recordar esta deuda, Ávila Camacho sugirió al artista salir de México y viajar hacia el sur, con el fin de pasar la condena en esta pequeña ciudad. Fue en este viaje que Siqueiros plasmó una obra que une la historia de México y Chile a través de una épica paisajística. La cualidad de este mural es el uso de una temática que enaltece la historia de la resistencia indígena durante la conquista y una suerte de continuidad de estos movimientos a través de la lucha obrera. La descripción que destaca @monumentosincomodos se inscribe en este punto. Desde esta cuenta, se señala: “En el caso del referente mexicano, la figura de Cuauhtémoc es el punto central, la cual se postra victorioso ante el cadáver de un conquistador barbado. En el lado opuesto, un personaje bifásico conduce la escena. Galvarino emerge de la boca de un cañón, “lanzando el grito de libertad con que incitó al pueblo mapuche a expulsar a los invasores en Wallmapu”. A su lado se yergue la cabeza del filósofo libertario Francisco Bilbao. Ambos personajes comparten un solo cuerpo. Inmediatamente a la izquierda, se asoma el rostro de Caupolicán, que según el poema *La Araucana*, “nació ciego de un ojo, dirigiendo lanzas contra soldados españoles abatidos en el suelo, enfundados en sus armaduras”.

Cabe destacar que este mural formaba parte ya de una historia de resistencia. En una carta firmada por Angélica Arenal y dirigida a Sergio Galindo, en ese entonces Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes, queda evidencia de la implicación y disputa de esta obra durante la dictadura chilena. Arenal, agente determinante que encaminó la defensa del artista después de ser encarcelado bajo el delito de “disolución social”, y quien tras la muerte de su esposo coordinó la conservación de su acervo y de los museos que fundó, también llevó a cabo un acto de denuncia

y reclamo ante la posible destrucción de esta obra por parte de la Junta Militar. Algunos testimonios más confirman la amenaza que existió para varios murales de Chillán en estos años, entre ellos los de David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero (1942), así como los realizados por Alejandro Rubio Dalmati (1960), María Martner (1971-1972) y Julio Escámez (1972, finalmente borrado por los militares). Esta pintura integral de Siqueiros incitó otras expresiones murales en este contexto, y dio paso a una línea de continuidad del arte público. Si pensamos también en las acciones callejeras que forman parte de la protesta actual, el caso de Chillán y su historia alrededor de los murales, están unidas. Como menciona Shifra Goldman para el caso chicano, ciertos diálogos externos del contexto nacional con el muralismo implican una lectura comprometida social y política de estas prácticas, especialmente entre 1960 y 1970. La publicación y apropiación de la imagen de Chillán confirma la vigencia de la obra en este contexto.

III. Consideraciones finales

Este texto recoge una serie de impresiones en torno a imágenes y comentarios que contrastan, de alguna forma, con los estímulos visuales y efectos generados por la necro-escópica, si tomamos en cuenta el análisis propuesto por Sayak Valencia. Este incipiente acercamiento busca explorar opciones de correlatos frente a una cosmetización de la realidad y anestesiamiento psico-social. Un ejemplo cercano a estas reacciones también sería la película *Fauna* (2020) de Nicolás Pereda, la cual evidencia dicho fenómeno desde otro lugar: al jugar con los imaginarios estetizados del narco expuestos desde las series (Netflix, otra vez) para devolverlas en otro tipo de formato audiovisual, que pone a prueba dicho proceso a través de la suma de referentes y narraciones.

La pregunta que queda abierta es: ¿qué realismo revelan estos *posts*? Es claro que no siguen el estímulo del *live streaming* o del *mashup*, sino que accionan otra forma de relato. Por tanto, este ensayo pone atención en ciertas posibilidades de acción donde la memoria crítica y una suerte de vínculo intergeneracional aparecen como sustento. Estas imágenes fueron apropiadas y actualizadas de diversas formas y con efectos distintos; sin embargo, las tres obras murales coinciden en contener espacios de apertura en su condición icónica, ya sea a través del uso irónico-alegórico, del recurso de la caricatura política o por medio de la poética violenta. En estos tres murales el espacio del consumo y distribución de la imagen es redefinido bajo los términos de actualización y relectura frente al poder: Rivera dispone una provocación, Orozco una escena de rebeldía y Siqueiros una épica de resistencia. De esta forma, el texto expone una alternativa para pensar obras históricas a manera de códigos alternos.

1."Psicopolítica, celebrity culture y régimen live en la era de Trump", en *Norteamérica. Revista académica del CISAN/UNAM*, Año 13, número 2, julio-diciembre de 2018. En línea: https://www.revistanorteamerica.unam.mx/index.php/nam/article/view/348

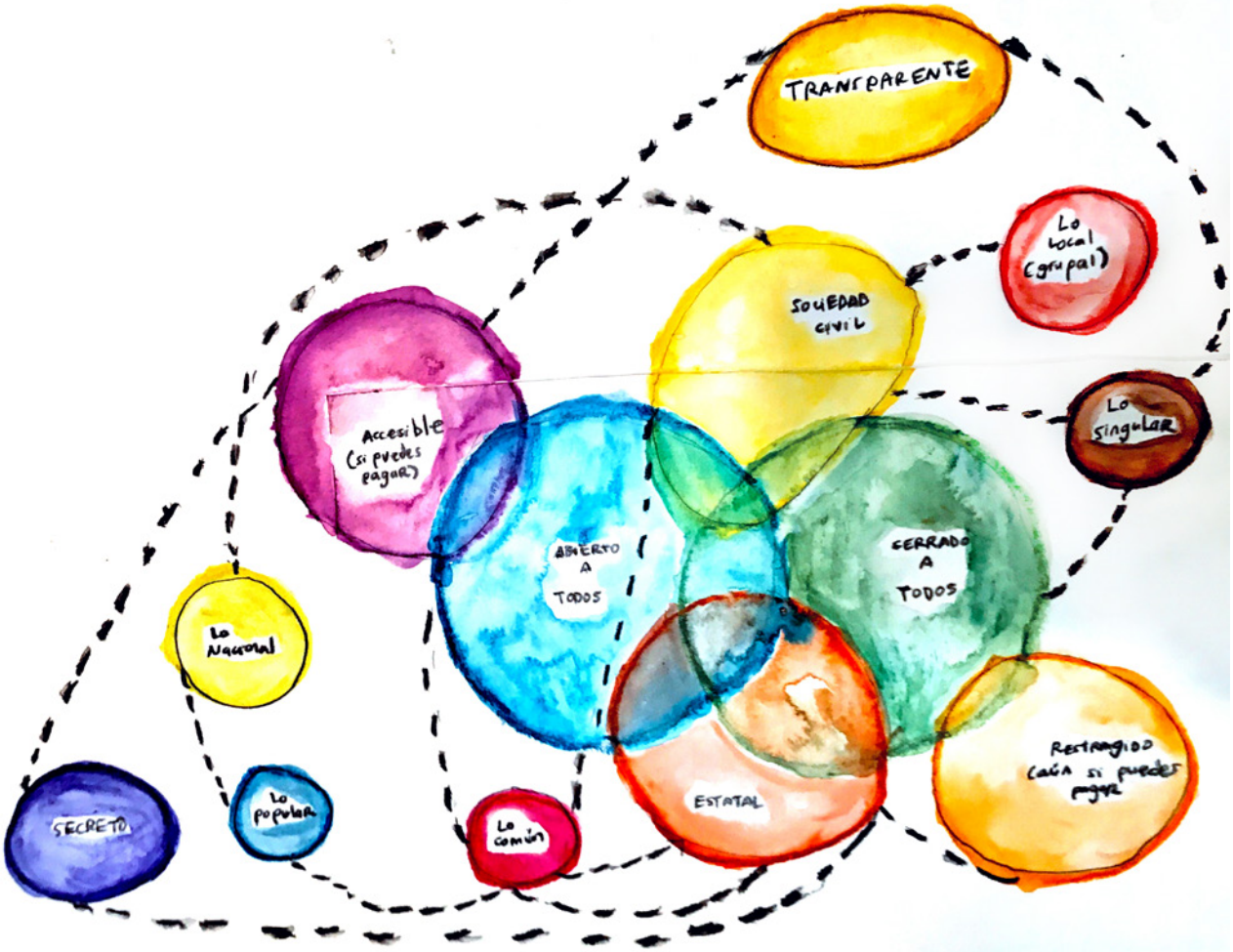
La institución pública como verbo

Tania Islas Weinstein

Una *institución pública* puede significar muchas cosas y nada a la vez.

Empiezo con la palabra *institución*. Son muchas las definiciones de instituciones, pero una muy común, al menos dentro del mundo de las ciencias sociales, es la del economista Douglass North (1991): "Las instituciones son *limitaciones* creadas por el ser humano que estructuran la interacción política, económica y social. Éstas incluyen *constreñimientos* informales (sanciones, tabúes, tradiciones, costumbres, códigos de conducta) y *reglas* formales (constituciones, leyes, derechos de propiedad)." Muchos coinciden con North y definen a las instituciones como entidades fijas, cosas dadas, que ya son lo que son –o como dice el sociólogo Anthony Giddens (1984), "Por definición, las instituciones son las características más duraderas de la vida social." Esta clase de definiciones supone que las instituciones son un sustantivo y que, por tanto, el concepto de institución designa a un ente ya formado, algo que tiene una existencia real e independiente.

Pero hay un riesgo en entender así a las instituciones. La escritora feminista Sara Ahmed (2012) nos advierte que definir, imaginar y estudiar una institución como si fuese un objeto ya dado (algo que existe y que solo tendríamos que entender en su finitud) nos lleva, en el acto mismo de hacerlo, a convertirlo en un ente tangible y sólido, a cosificar algo que no lo es. Para evitar hacer esto, hay que darnos cuenta de que las instituciones además de ser entes también son procesos (y efectos de procesos).



Esto significa que para entender una institución no basta asumir que ya existe y que, por tanto, lo único que hace falta es describir las actividades que se llevan a cabo dentro de ésta. Es necesario, además, examinar cómo surge la institución, cómo cambia y cómo las actividades que se llevan a cabo dentro de ella le van dando forma.

Es cierto que las instituciones suelen generar patrones de comportamiento recurrentes que con el tiempo (que a veces es largo y otras muy corto) hacen que éstas se estabilicen y se hagan más rígidas y firmes. Pero lo importante es reconocer que lo que comúnmente damos por hecho como una institución o como una realidad institucional es, más bien, algo que se lleva a cabo constantemente. Toda institución surge, a su vez, de otra y no termina de ser nunca y no tiene un punto final. Es necesario, pues, definir, imaginar y estudiar a las instituciones no solo como sustantivos sino también como verbos.

Pasemos ahora al adjetivo *pública*. ¿Qué es una institución *pública*? Como muchas otras cosas, a pesar de su complejidad, solemos dar por hecho su significado, como si al decir "esta es una institución pública" supiéramos todos qué significa y distinguirla de una institución privada fuese una obviedad. Claro que hacerlo es mucho más complicado pues una institución generalmente es pública en algún rubro y privada en otro. Pienso, por ejemplo, en instituciones que ofrecen sus servicios gratis y a un público amplio pero que son financiadas por corporativos privados o aquellas instituciones estatales pero que operan de manera poco transparente o que dependen, al menos en parte, de financiamiento privado. Las combinaciones son infinitas (ver imágenes), pero empecemos con Siqueiros.

En el primer número de *Arte público*, Siqueiros (1952) define el arte de función pública como aquel "de equivalencia y usufructo popular, ajeno a toda responsabilidad de especulación mercantil." Su opuesto es el "arte de sociedad (...) un arte de apropiación privada, objeto de publicidad mercenaria, material distinguido de compra-venta comercial." Ahora bien, si transportamos esta definición al mundo de las instituciones podemos decir que la institución pública es aquella que no vende sus servicios con el fin de enriquecerse, no responde a una lógica de mercado y no requiere que paguemos para acceder a sus servicios. Una institución es pública cuando es accesible y busca servirle a "todos." Claro que ni Siqueiros ni el diccionario nos dicen quién ese "todos" al que se refieren. Ese "todos" puede ser más grande o más chiquito, puede incluir a unos u otros, te puede incluir a ti o a mí. Pero también puede no hacerlo. Y es que así es siempre: toda institución pública inevitablemente excluirá a algunos, privilegiará a otros y servirá a unos más que a otros. Esto sucede sin importar qué tan accesible sea o qué tan vasto sea ese "todos" a quien dice servir. Una institución puede ser más o menos pública pero nunca lo es por completo pues siempre alguien queda fuera (ver imágenes).

Bajo la acusación de que muchas instituciones públicas no lo son realmente pues benefician a unos cuantos y están capturadas por intereses particulares (eso es, finalmente, la corrupción), el gobierno propone desaparecerlas: "¡se acabó el FONCA!", "se desaparecen las estancias infantiles", "¡el CONAPRED tendría que desaparecer!", "aprueban extinguir 44 fideicomisos (o mejor aún que sean 109)", "cierran los refugios para mujeres maltratadas", "recortes en los centros Conacyt", "cancelan los convenios de colaboración con instituciones de investigación privadas" y

un largo etcétera... Bajo la retórica de una gran transformación, todo parece desaparecer. Borrón y cuenta nueva.

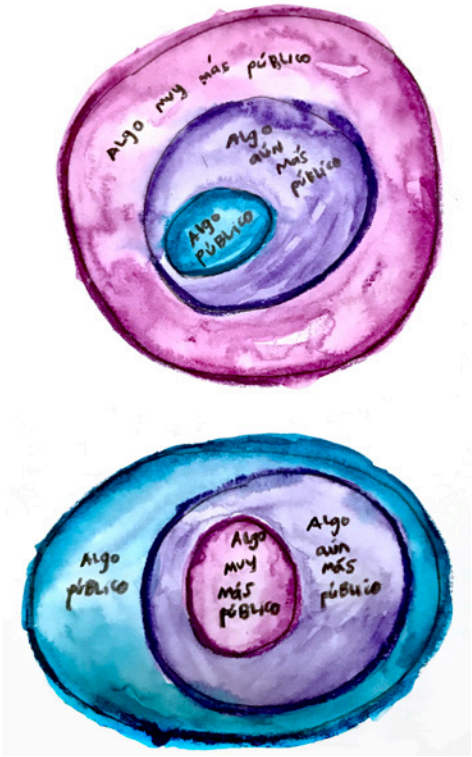
¿Pero es en realidad posible una tabula rasa en un contexto en el cual la base que sostiene a las instituciones que destruyen es el mismo de siempre? ¿Qué significa desaparecer ciertos institutos y organismos sin realmente tocar aquellas instituciones que los subyacen y encuadran (pienso aquí en el capitalismo, el patriarcado y la pigmentocracia)? ¿Qué significa comenzar de nuevo en un país en el cual las seis personas más acaudaladas concentran mayor riqueza que el 50% de la población más pobre? En estas condiciones, desaparecer queda muy lejos de transformar.

Es cierto que no basta defender una institución pública así nomás. Ni el museo, ni el ejército, ni la Secretaría, ni el Fondo, ni el fideicomiso, ni la cárcel por el mero hecho de colgarse el adjetivo públicas tendrían por qué existir. Que una institución no tenga fines de lucro, que pertenezca al Estado, que esté destinada al servicio de un "todos" vasto o que sea muy transparente no la hace ni útil, ni benéfica, ni necesaria desde un punto de vista político.

Así pues, más que abogar a ciegas por la protección o construcción de instituciones públicas, nos convendría preguntarnos –como nos lo exhorta la politóloga Bonnie Honig (2017)– ¿cómo nos interpelan dichas instituciones?, ¿qué clase de mundos construyen (y destruyen)?, ¿qué clase de palabras utilizamos para describirlas?, ¿quiénes nos servimos de ellas?, ¿quiénes nos sentimos representadas por ellas?, ¿de qué manera podemos intervenirlas y cuidarlas?, ¿de qué manera podemos ocuparlas y *okuparlas*?, ¿y quién es ese "nos" que se hace estas preguntas y que las responde?

Entender a las instituciones públicas como sustantivos-verbos, cosas-procesos implica la *posibilidad* de transformarlas. La definición misma del concepto "institución pública" implica que ese "todos" al que dicen servirle no sea el mismo de siempre. Esto puede implicar hacer crecer la institución o cambiar las reglas del juego para que un todxs diferente no solo tenga acceso a ella sino también para que la controle, la habite, la reforme y la deforme y, también, si lo considera necesario, para que la destruya... pero desde la raíz.

Y es que una cosa es que el presidente y los que tienen el poder desaparezcan el Fonca, o las instancias infantiles, o lo que sea, y lo hagan así de un plumazo y desde arriba. Incluso es posible, como promete el presidente, que los escasísimos recursos que se "recuperen" con la desaparición de dichas instituciones sean reutilizados de otra manera, por ejemplo, para hacer depósitos en efectivo o para crear una nueva gama de organismos, institutos, fondos y contratos públicos (por cierto, más centralizados de los que ya existen... ¿pero qué no era eso lo contrario de público? En fin...). Otra cosa muy distinta sería que las organizaciones de base o movimientos sociales que desde abajo vienen organizándose para exigir justicia sean quienes exijan la desaparición de ciertas instituciones. Son estas organizaciones y estos movimientos quienes, desde hace tiempo (que a veces es largo y otras muy corto), vienen construyendo nuevas redes, nuevas formas de cuidado, nuevas formas de estar en el mundo y nuevas instituciones. Pero lo importante es darnos cuenta de cómo estas instituciones no solo crecen en el lugar de aquellas que destruyen, sino que además transforman el subsuelo.



Esquemas realizados por la autora del ensayo.

¿Podemos seguir hablando de arte público?

Gemma Argüello Manresa

Pensar el arte público con énfasis en la categoría "arte" es una tendencia común. Asimismo, gracias a los procesos históricos de normalización de la autonomía de la esfera artística, también es frecuente pensar el arte como una categoría neutral, a excepción de las prescripciones que se pueden encontrar en el mero hecho de hacer arte. Sin embargo, si bien este no es el lugar de cuestionar la "autonomía del arte", sí que es el espacio para resaltar la interdependencia que tienen ciertos términos entre sí cuando aparecen asociados, como el del arte y la esfera y el espacio público en el "arte público", los de participación política y la sociedad civil en el de "arte participativo" y el de comunidad en el de "arte comunitario". En estas prácticas la noción de arte dista mucho de ser neutral en tanto que se entiende como una práctica que es muy difícil desvincular de la esfera de lo social y lo político.

La narrativa imperante del "arte público" lo vincula con distintos procesos de institucionalización que desde el Estado se han dado en las prácticas artísticas emplazadas fuera del museo. Pocas veces se cuestionan los procesos de espacialización (división, fragmentación y exclusión) de ese espacio del afuera, el espacio público, y se tiende a pensarlo como un espacio homogéneo, en lo que "lo público" impera. Sin embargo, como señalan Chantal Mouffe y Olivier Marchart el espacio público es un espacio de conflicto, múltiple, dividido y en constante tensión entre distintas esferas de lo político, al menos entre las de lo privado, el Estado y la sociedad civil. Por ello, pensar el "arte público" en la actualidad sin tomar en cuenta los antagonismos que constantemente presenta el espacio resulta si no trivial, al menos muy alejado de la discusión de lo público en esas prácticas, pues parte de una narración que no toma en cuenta que éstas presentan una doble tensión: entre el mundo del arte y lo que insistimos en llamar espacio público (partiendo del supuesto de que todas y todos somos ciudadanas/os y ocupamos un espacio en común) y entre los procesos de tensión, antagonismo y conflicto que se presentan entre nosotras/os como ciudadanas/os y quienes regulan y poseen ese espacio, el cual, cabe destacar, está pensado principalmente desde y en la ciudad. Ahora bien, además si tomamos en cuenta que ese espacio está situado en un contexto específico y en él lo habitan, transitan o se lo apropian grupos, comunidades y personas en un determinado momento histórico, en América Latina y el Caribe es necesario replantearnos fuera de la narrativa hegemónica de la institucionalización y la crítica institucional, cómo la categoría de arte público tiene su propia historia en la región.

De hecho, no podemos pensar ningún tipo de categoría como arte público, arte participativo o arte comunitario en América Latina y el Caribe sin tomar en cuenta las tensiones constantes que han tenido las prácticas artísticas con la institución, el Estado y quienes ejercen el poder, ya sea desde su articulación con distintos tipos de militancia política o el compromiso político que los artistas han tenido para cambiar, denunciar o consolidar las estructuras hegemónicas del poder. De la misma forma, si nos referimos a las categorías de "arte participativo" y "arte comunitario", asociadas a la de arte público, tampoco es posible trazar una línea clara que las divida entre sí y que además las ponga en diálogo con las narrativas centradas en las prácticas que recientemente son reconocidas bajo dichos conceptos.

Las perspectivas más reconocidas del arte participativo como las de Suzanne Lacy, Claire Bishop y Tom Finkelpearl, tienden a ser poco contextualizadas y, a pesar de que ofrecen un marco que permite trazar su historia en Europa y principalmente en los Estados Unidos, no ofrecen una definición que permita entender qué propiedades distinguen al arte participativo de otro tipo de prácticas, esto es, qué tipo de interacción permiten las obras, qué es la participación, cómo distinguir la participación en el ámbito artístico, cuál es la función performativa del participante, cómo se instancia la obra y quién es la/el autor/a, así como tampoco la manera en que se fue consolidando como una categoría dentro del arte, ni la forma que adquiere la dimensión política de estas obras dentro y fuera del mundo arte, distinguiéndolas del mero activismo, el trabajo sociológico, etnográfico o antropológico. En consecuencia, resultan narrativas poco claras como marco explicativo ya no solo para entender qué es el arte participativo, sino su dimensión política y las especificidades que tiene en distintos contextos, como el latinoamericano, en el que al menos hasta los setentas presenta un entramado complejo con la militancia política. Por otro lado, las nociones de "arte comunitario" o "arte y comunidad" que en nuestro país recientemente se han popularizado, si bien responden, al igual que en los Estados Unidos en los noventa, a la apuesta por un arte que desde el Estado favorece "la reconstrucción del tejido social", que responde a la "responsabilidad social" de las instituciones públicas y privadas y que "apela a la comunidad", parten de una concepción de un ideal que define a un grupo social a partir de lazos de identidad, voluntad o proximidad que poco responden a las tensiones que existen entre un grupo social que se reconoce a sí mismo como comunidad con el territorio que habita, el cual, al menos en el caso de nuestro país, está plagado de guerra y despojo. Hablar de arte comunitario o arte y comunidad nos dice poco de las comunidades, pero también poco del arte, y sobre todo no nos remite a las fronteras que definen a una comunidad ante sí misma frente a un afuera, así como omite nombrar los procesos de resistencia que ha vivido la región. Por ello, es necesario repensar dichas categorías desde el contexto local y buscar si aún tienen sentido. Si es así, especificarlo y reconocer la dimensión política que cargan no sólo conceptualmente, sino en la práctica, en su historia y en su contexto.

¿Es aún posible una plástica integral?

> 38. ¿Qué hay que hacer entonces? Yo respondo tenemos que construir una arquitectura nacional y una plástica integral nacional, una plástica unitaria nacional. Todos juntos debemos construirla...
> 40. La arquitectura tiene que ser práctica, realista, pero realista por sus características sociales, por sus proyecciones sociales. Que no sea una expresión del más bastardo cosmopolitismo o neo-precortesiana, elaboradas a priori. Tiene que tener un sentido popular y no ese sentido aristocrático, intelectualista, pero disfrazado de popular, que se le está dando.
>
> David Alfaro Siqueiros, "La arquitectura Internacional a la Zaga de la Mala Pintura" en *Arte Público*, noviembre 1954-febrero 1955

Muchos de los textos de Siqueiros señalan y denuncian una narrativa hegemónica, "un estilo internacional" en el arte, que actualmente podemos, al menos, identificar en el ámbito del mercado. Su búsqueda de una plástica integral respondía a una práctica militante que a su vez era producto del internacionalis-

mo de la época. A pesar de la crisis de las ideologías desde las cuales Siqueiros leía el arte de su época, estas narrativas imperantes siguen prevaleciendo, como se ha señalado en este texto. Son problemáticas por otros motivos y los podemos encontrar no en las imprecisiones conceptuales, sino en las nuevas formas desde las que enfrentamos el capitalismo nómada, el resquebrajamiento del Estado y los procesos de resistencia y lucha política que, si bien no están articulados bajo una sola consigna, están presentes como nuevas formas de enfrentar, recuperar y construir vínculos, así como resistir al Estado y al capitalismo en un territorio, a nivel local y en contextos específicos, o a sistemas identificados claramente, como es el caso del patriarcal. Recuperar las narrativas de la región quizás sea una forma de resistencia y, a riesgo de sonar pesimista, quizás en la actualidad es posible apelar a esa plástica integral, ya no Renacentista, pero tampoco moderna, desde una praxis política que dialoga con lo formal y cada vez más con ese "estilo internacional" de forma situada y no, como señalaba Siqueiros, desde un tipo determinado de militancia política.

Alejarse del centro
Silverio Orduña Cruz

Atravesar un llano de tierra suelta o caminar en calles sin banqueta ni pavimentación generan saberes, actitudes y tecnologías corporales. También el tránsito de largas distancias y el tiempo gastado en el transporte público para atravesar la ciudad. Esto aparece en el trabajo fotográfico de Sonia Madrigal (Ciudad Nezahualcóyotl, México, 1978), una aproximación visual a la periferia urbana y sus cuerpos. La construcción de lo público a través de las corporalidades que habitan y se mueven en los márgenes, en medio de la violencia arraigada y la exclusión que propicia un progreso que siempre está por llegar. Un territorio múltiple y dinámico de resistencias encarnadas.

Este texto es una revisión de la obra de Sonia Madrigal y es parte de un proceso de investigación curatorial de La Tallera, relacionado con las formas de producir espacio mediante el cuerpo. Desde una postura reflexiva del arte público, David Alfaro Siqueiros sostuvo la idea de un espectador en movimiento que rebasara la aproximación contemplativa de la pintura, con lo cual se pronunció por una experimentación corporal del muralismo. Derivadas de la integración plástica entre pintura, escultura y arquitectura, Siqueiros trazó distintas partituras para mirar y percibir atmósferas visuales envolventes. Fórmulas idóneas de realización y lectura de murales. En un contexto modernista, este antecedente marcó un interés por entender lo público en el emplazamiento de la obra de arte, pero también en la generación de un espacio social para la espectaduría, el agenciamiento y la incorporación. Estos últimos ejes conceptuales tienen la finalidad de conectar a Siqueiros con prácticas artísticas contemporáneas que cuestionan las distintas escrituras del espacio.

Las fotografías de Sonia Madrigal surgen desde un posicionamiento político: ella se autodenomina mujer periférica; por lo tanto, su mirada y sus referentes parten de su propia experiencia de residir y desplazarse en el oriente de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México. Afirma que caminar y volver a recorrer los mismos sitios le permiten identificar los cambios tan acelerados de las calles de la periferia, las cuales poseen una morfología móvil que produce distintas visualidades, constantemente sujetas a la transformación. Uno de sus procesos de investigación ar-

tística consiste en alejarse de los puntos donde habita, "no hacia el centro, sino a la inversa", para observar detenidamente otras relaciones y otros usos del espacio. Situaciones que no se advierten si no se viven.

Mediante una serie de derivas, en transporte público y a pie, Sonia deja que su práctica sea afectada por la intuición. De esta forma se originó su serie fotográfica *El Abance* (2018), cuando encontró en el camino, al momento de bajarse del transporte, una frase escrita sobre el sistema de contención de una vía rápida que decía: "EL MURO DE DONAL TROMP PURO ABANCE". Este ejemplo de escritura pública, de manifestación anónima, impactó su experiencia en el espacio y la impulsó a detenerse y mirar. El sitio se localizaba en un punto del Distribuidor Vial Ixtapaluca, a la altura de la caseta de cobro de Chalco, en el oriente del Estado de México: una promesa de modernización sostenida por una obra de ingeniería. De acuerdo con los discursos oficiales de este proyecto de infraestructura, inaugurado en 2014, se destacan sus cualidades para solucionar, beneficiar, comunicar y agilizar la conexión vehicular entre varios municipios mexiquenses y el estado de Morelos, sin pasar por la Ciudad de México. Un augurio de movilidad.

Sonia se percató de una omisión: la presencia de los transeúntes. Personas que atraviesan los carriles de alta velocidad y saltan el muro de contención de forma cotidiana, a falta de un acceso seguro que no fue contemplado por la obra pública. Relaciones entre cuerpos y espacios que se interrumpen por carreteras y concreto. Un indicio de frontera. En *El Abance* se registra una serie de acciones corporales para ensayar imágenes en las que el cuerpo es producción y resistencia de lo público. Esta serie de 70 fotografías muestra una multiplicidad de corporalidades y estrategias de movimiento, a partir de un mismo encuadre que evidencia una posición equivalente, sin jerarquías, entre la mirada de la artista y los sujetos retratados. La repetición de los elementos que enmarcan la escena —la firmeza gris del distribuidor vial y el estado latente del paso de vehículos veloces— permite que el foco se centre en la vulnerabilidad, la inteligencia y la creatividad de un cuerpo colectivo. De una multitud.

La práctica fotográfica de Sonia se ha caracterizado por una agencia de cuidado. Sus imágenes intentan escapar de la exotización de la pobreza y la circulación irresponsable del dolor, a veces tan recurrentes en las producciones visuales sobre la periferia urbana. Las estrategias que suele utilizar son simples: evita la identificación del rostro de los personajes y hace evidente la presencia de la cámara como acto de honestidad y compromiso de confianza. En *El Abance*, por ejemplo, trata de captar posturas que no vulneren doblemente a los cuerpos que de por sí ya se encuentran en una situación de riesgo; también desvía el tono humorístico o de burla que se puede generar en los marcos de exhibición y lectura de la imagen, para proponer en su lugar, según sus propias palabras, "la visibilidad de los sistemas de opresión". La enunciación de realidades y violencias que para ciertos grupos de la sociedad no existen o son imperceptibles o inimaginables o tan penosas que se deben ocultar.

Para Sonia, los cuerpos que saltan ese muro de contención representan una síntesis del conocimiento, el esfuerzo y los obstáculos de los habitantes de la periferia. En especial, de las mujeres. *El Abance* documenta, durante varios días y a diferentes horas, las habilidades físicas de corporalidades que repetidamente cruzan por ese lugar. La fuerza, la altura y el impulso del salto. Los estados de percepción y atención; las relaciones entre las materialidades y la energía. Las herramientas y las técnicas corporales para disminuir las dificultades al brincar. Las destrezas, los ritmos. Los saberes que se van incorporando. Pero también las configuraciones de género y clase. Con sus métodos de observación, Sonia señala cuerpos que se mueven más fácilmente porque van solos y llevan libres las manos; y cuerpos de mujeres que van cargando a sus hijos o cuidando a otros cuerpos u objetos. Trabajadoras, madres, estudiantes que revelan circunstancias de precariedad, aunque acompañadas de gestos de resistencia, sororidad y afecto.

La construcción de imágenes de la periferia urbana lleva consigo el riesgo de "romantizar" o minimizar los problemas que suceden en dicho territorio. Sin embargo, Sonia considera que su producción, al igual que la de otras artistas y fotógrafas periféricas, está dirigida hacia la reescritura de relatos y la posibilidad de proponer contrapesos a las grandes narrativas sobre el asunto público y el imaginario urbano. Pensar desde las experiencias corporales alejadas de los centros es una alternativa.

Sonia Madrigal, *El Abance* (2018). Fotografía digital. Cortesía de la artista.

Espectadores incautos, espectadores dinámicos

Adriana Melchor Betancourt

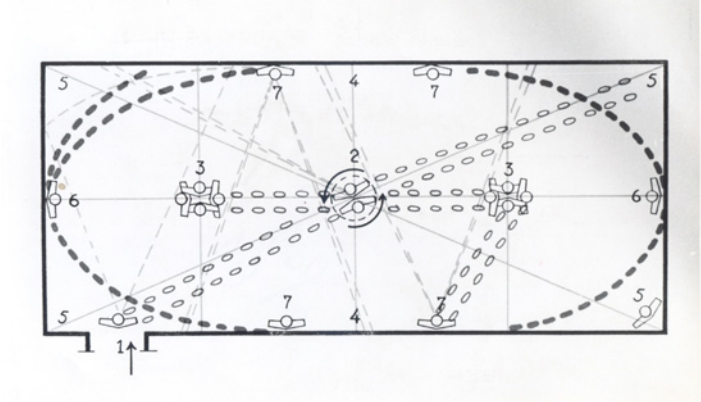
Investigar acerca de la producción artística de David Alfaro Siqueiros, así como su legado intelectual, ha sido una de las constantes en los estudios dedicados a este muralista mexicano. No obstante, aún quedan pendientes varias otras aristas de su extenso trabajo. Una de ellas es su labor como editor y fundador de publicaciones, y otra, su práctica y reflexiones en torno a la enseñanza del arte.

En el texto *Siqueiros pedagogo*, ensayo que acompañó la muestra homónima realizada en 2019 en la Sala de Arte Público, Vera Castillo, entonces responsable del departamento de educación, propuso tres etapas para analizar sus propuestas educativas, las cuales tomaron como vehículo (o dispositivo) la creación de murales: "crítica y búsqueda de una formación artística a partir de la educación no formal; el artista como maestro de generaciones de estudiantes de arte (...) y, finalmente, la formulación de una escuela muralista". Desde la segunda etapa, se distingue una propuesta metodológica que consistió en desarrollar una estructura de trabajo colectivo que culminaría en la fundación de una escuela-taller en Cuernavaca, Morelos, y una sala de exhibición para sus estudiantes en la Ciudad de México.

En este texto, me interesa desarrollar una reflexión acerca de los cuestionamientos sobre la educación artística del muralista y cómo éstos pueden actualizarse o conversar en paralelo con las propuestas de mediación de un museo. Si bien las teorías de museología más clásicas hablan de la importancia de seguir una vocación propia del recinto –afincada en su historia o contextos– a la hora de construir ejes de trabajo, hoy día se entrecruzan más preguntas que certezas en el planteamiento de exposiciones y programas educativos. Aunado a esto, la noción de lo público y la función social, ejes rectores de la producción siqueiriana, también se entrecruzan con las siguientes líneas.

La reflexión teórica sobre la mediación educativa en museos empieza a tener cada vez mayor fuerza. Para empezar, la discusión sobre el uso de los términos y las definiciones está a revisión. La idea de los "servicios educativos" causa diversos cuestionamientos, uno de ellos se centra en interrogarse qué implica asumir una práctica museológica o comunitaria como un servicio; este último asociado a satisfacer la necesidad de un cliente dentro de un intercambio vertical. Otra costumbre es asumir que las personas en los departamentos de educación traducen los guiones curatoriales para que los públicos asistentes entiendan una exposición. Si bien estas ideas relacionadas a las áreas educativas de museos comienzan a dejarse atrás, aún continúan como prácticas que ocultan una relación mucho más compleja entre las personas que trabajan en estas instituciones y sus públicos.

En su texto *Contradecirse a una misma. La educación en museos y mediación educativa como práctica crítica*, Carmen Mörsch plantea dicha actividad como un campo en constante tensión y como productor de posturas críticas. Para desarrollar su argumento, toma como estudio de caso el formato más clásico de una mediación: la visita guiada. En este ejemplo describe cómo se entrecruzan varios intereses y expectativas. Por un lado, el público asistente que desea que le expliquen las obras de manera rápida y amena; por otro, el departamento de curaduría, que espera se "traduzcan" los argumentos de la exposición acertadamente y sin simplificaciones; y en un tercer flanco, la administración de



a

b

la institución, que necesita números para reportar o fiscalizar el trabajo. A esto se refiere Mörsch cuando menciona que la mediación es sobre todo hacia el interior de las instituciones. Esta podría ser una de las razones por las cuales resulta limitante pensar dicha práctica como un intercambio vertical en donde solo se brinda información unidireccional, es decir, un servicio. Lo que expone la autora puede entenderse como un ejercicio de negociaciones constante del interior y hacia al exterior. Y si lo pensamos hacia otras áreas de los museos, también pasan por este constante vaivén entre lo público y lo institucional.

Por otra parte, en *Maleducados*, José Luis Blondet expone ciertos cuestionamientos acerca de la mediación en museos y las implicaciones en la palabra "educación". Pregunta, por ejemplo: "¿Por qué son necesarios estos departamentos de educación que en ocasiones llenan todas las salas de un museo con sus mensajes chatos y ruidosos o las dejan vacías sin una pista siquiera para el *espectador incauto*?"[1] Y luego vuelve a cuestionarse con: "¿Estamos acaso basando los programas educativos en viejas preguntas esencialistas que las obras ya no están preguntando? Este apartado resulta interesante, pues pone al centro de estas preguntas las estrategias que se desarrollan en torno a la obra de arte. Sobre todo, cuestiona si en efecto estos objetos tienen "algo" que enseñar. Esto último al respecto de las colaboraciones que se han establecido entre las escuelas y los museos, en donde, como parte de las actividades escolares, se lleva al alumnado a visitar dichas instituciones culturales como complemento en su

1. Las cursivas son mías.

c

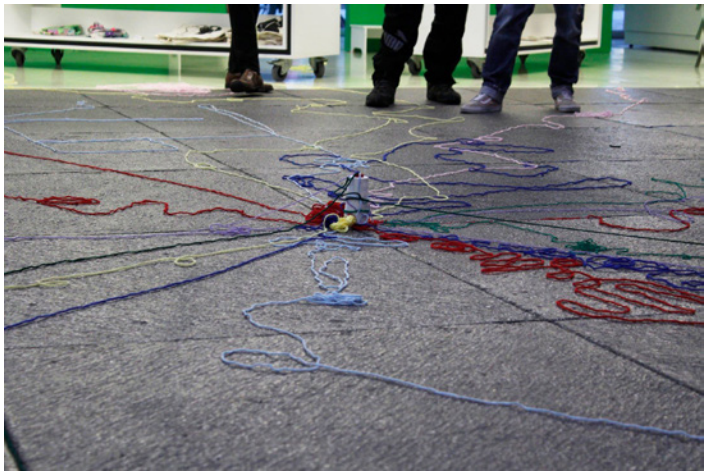
formación. De esta manera, Blondet elabora una crítica sobre si el área de educación de un museo debe seguir los lineamientos didácticos que se aplican en un salón de clases.
Mientras que este último autor nos habla sobre trabajar con la naturaleza de las obras para identificar sus posibles preguntas, desde enfoques multidisciplinarios, llama mi atención esta idea de un espectador incauto. Por incauto entendemos algo sin cautela, aunque también se refiere a alguien ingenuo y sin malicia. Regresando al muralista, hay un apartado importante que reflexiona sobre los espectadores.

A propósito de la composición mural, Siqueiros teorizó sobre la importancia de la construcción de un espacio pictórico-arquitectónico a partir del movimiento del espectador. Particularmente en su manual y manifiesto *Cómo se pinta un mural* (1951) lo indica de esta manera: "el ordenamiento visual conforme al tránsito normal del espectador". Es decir, imagina cómo podría desplazarse una persona dentro de un espacio y, a partir de esto, realizar los trazos geométricos para encajar la composición del programa mural, la conformación de las perspectivas poliangulares o multivisuales y la policromía de la obra. Para Siqueiros, todo espacio arquitectónico es una máquina rítmica. Actualizada esta idea, podríamos imaginar que el muralista pensaba en cuerpos antes que objetos. Varios de sus diagramas que explican esta noción del espectador dinámico son una suerte de partitura coreográfica o la notación gráfica de una serie de ritmos a interpretar.

Hoy día, los espectadores incautos podrían, quizás, andar por el espacio del museo sin temerle a las obras. Tal vez no tendrían temor a cuestionarlas, mirarlas y pensarlas en distintos contextos. Aunque, podría ser el visitante menos deseado para quienes trabajan custodiando las obras. Pero también podría existir una potencia en esa energía. Podría ayudarnos a eludir la idea acerca de la supuesta didáctica de las obras, a recorrer los espacios sin la cautela de permanecer rígidos al leer cédulas y luego mirar objetos. Mirar alrededor y descubrir si existe o no una rítmica del espacio arquitectónico en el museo. Descubrir su visita en relación con otros cuerpos que también deambulan al mismo tiempo. Expandir sus sentidos hacia otros márgenes y posibilidades de encuentro entre públicos espectantes, obras, artistas y museos.

Otra de las herencias siqueirianas que está presente es la organización del trabajo creativo colaborativo. Al final de sus días, el artista y arte-educador logró instaurar su escuela-taller de muralismo en la ciudad de Cuernavaca. En este espacio semejante al de una fábrica y al del laboratorio, dividido en áreas de trabajo como el de la herrería, escultura, maquetación, fotografía y policromía, se aprecia el interés de la labor multidisciplinaria en la creación de cada uno de sus murales, así como la experimentación material. Cada una de estas secciones o estaciones de trabajo estaba dedicada a la enseñanza-aprendizaje de una técnica. Podría decirse que la metodología de enseñanza siqueiriana se trató de un *aprender haciendo* en colectividad, aunque desde luego fuera difícil borrar la autoría unívoca del muralista. Pareciera que lo que toca ahora actualizar e indagar es acerca del formato del taller, curso y seminario dentro de un espacio museal: aquellos formatos que vienen de la academia y que son justo las didácticas que cuestiona Blondet. ¿Cómo podrían convivir y crear saberes, espectadores incautos y dinámicos?

d



e

a. David Alfaro Siqueiros, *Ejemplo de localización de puntos fundamentales del espectador: La sala del mural de San Miguel de Allende*, 1948. Dibujo sobre papel. Colección INBAL / Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público – La Tallera.
b. Siqueiros con integrantes de su equipo, durante el trazado de la obra mural *Monumento al general Ignacio Allende*, Convento de Santa Rosa (Escuela de Bellas Artes), San Miguel Allende, Guanajuato, 1948. Plata sobre gelatina. Fotografía: Jaqueline Roberts. Colección INBAL / Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público – La Tallera.
c. *Integración táctica*, Cuerpo estratégico, 2018.
d. *Material fecal*, Taller Libre de Conocimientos, 2019.
e. *Seminario un mural para una escuela*, David Hernández y Cuerpo estratégico, 2018.

Programa Distancia crítica
Willy Kautz

Museos y virtualidad
En una época de inmersión en el campo de la virtualidad, los museos son agentes fundamentales para abonar la reflexión imperante sobre la cultura digital y su impacto en la experiencia estética, las prácticas curatoriales y las pedagógicas de mediación participativa. En este sentido, los nuevos retos para los museos no se subsumen solamente a la contingencia causada por las condiciones sanitarias de distanciamiento social, sino a exigencias de una nueva proxémica para las actividades presenciales, y a la necesidad de imaginar iniciativas digitales que sumen otros accesos a los patrimonios y archivos documentales.

Las transformaciones tecnológicas, desde la imprenta hasta el cómputo digital, han instaurado procesos de cambio de la percepción que ponen en marcha regímenes sensibles que impactan la subjetividad y desencadenan otras posibilidades de configuración de lo público. Por lo mismo, en los procesos de reimaginación de la función y alcance de los museos, cabe detenerse en cómo la digitalización afectará de manera directa la creación y accesibilidad de los contenidos, y cómo tales iniciativas curatoriales desencadenarán una mutación sensible que impacta sobre los derechos humanos de acceso a la cultura, las políticas públicas y las prácticas ciudadanas de transformación social.

Hemos entrado a una etapa de mutación de las funciones del museo a consecuencia de las transformaciones tecnológicas digitales, caracterizada por la virtualización de la información, la conectividad en red y la inmersión en procesos de hiperestimulación que afectan tanto los procesos de cognición como la sensibilidad misma. Según la tesis del filósofo Franco "Bifo" Berardi, sobre la mutación conectiva: "la saturación de la infoesfera ha provocado una sobrecarga de estímulos que tiene un evidente efecto cognitivo. El tiempo disponible para la atención [...] disminuye. La atención afectiva requiere su tiempo, y este no puede ser acortado o acelerado." [1]

Sin duda, este escenario caracterizado por la hipersaturación representa un reto también para la atención que exigen las experiencias estéticas de los museos, sean estos históricos, didácticos o bien de arte contemporáneo. Una mutación de la sensibilidad y de los procesos de subjetivación tal como diagnostica el pensador italiano, nos coloca ante un inminente cambio de paradigma museístico, un nuevo desafío que consiste no sólo en dar acceso a los usuarios y disputar un momento de su corta atención, sino un reto para alcanzar la sensibilidad afectiva por otra vía que no sea la de los sentidos corporales y la experiencia directa. ¿Cómo estimular el pensamiento pausado en los usuarios ante esta nueva pragmática de la comunicación conectiva? Este reto nos enfrenta directamente con la naturaleza misma de la conectividad y su tendencia a disponer las mentes a la aceleración y la dispersión antes que al distanciamiento concentrado.

Si el pensamiento crítico ha cambiado de manera concordante con las transformaciones tecnológicas que afectan nuestra percepción, observación y entendimiento de la realidad –mismo que podemos constatar en mutaciones constantes, que van desde el asombro de los filósofos clásicos en la antigüedad, pasando por la duda sistemática de la modernidad, hasta la sospecha de los pensadores contemporáneos– la cognición relativa a la dimensión tecnológica de las experiencias estéticas implanta regí-

menes sensoriales que afectan, en última instancia, el modo en cómo organizamos nuestra memoria y archivos culturales, y que impactan directamente la psique y los imaginarios colectivos.
En ese sentido, la aproximación de los museos a los ámbitos de la inmersión virtual se vuelve significativa en tanto que sus programas y puesta en circulación del patrimonio y memoria documental que resguardan, permiten reorganizar, antes que la sensitividad corporal, los modos de combinación de sus imaginarios colectivos. Por lo mismo, imaginar otros alcances digitales para la investigación y difusión de los contenidos museales significa abrir nuevos procesos de subjetivación, un nuevo entendimiento del *sensorium* digital que implica no solo una mutación sensible sino también un reto para la migración y reterritorialización del distanciamiento crítico hacia los imaginarios que resguardan los museos.

Dispersión y saturación versus ralentización
La difícil tarea de pensar la realidad de las cosas por medio de la vía sensible hoy transcurre bajo el reflector de una esfera informática inmersiva que, para muchos teóricos, da poco lugar a la facultad del pensamiento y el discernimiento críticos. La sobresaturación de contenidos en línea tiende, según este diagnóstico, a una dispersión de la atención, derivada de los procesos de subjetivación de temporalidades breves a causa de la conectividad algorítmica. En consecuencia, la pérdida de la sujeción temporal en el *sensorium* espacio virtual, conduce a los usuarios a aproximaciones dispersas, lo que también induce a un desensibilización que interfiere, en última instancia, con los procesos empáticos. Este distanciamiento de los cuerpos derivado de los relacionamientos digitalizados, desestabilizan los códigos proxémicos de los lenguajes corporales no verbales, situando a los museos ante un nuevo reto de resensibilización que, según este planteamiento, ocurre desde los imaginarios y la psique colectiva hacia la sensibilidad afectiva.

El programa de curaduría digital de Proyecto Siqueiros propone una aproximación crítica a la virtualización de los imaginarios colectivos, por medio de formas de ralentización tales como descarga de materiales documentales, buscando empatar las limitaciones cognitivas humanas con el tiempo que requiere el discernimiento reflexivo. Esta apuesta por invertir la lógica afectiva del cuerpo hacia la emoción por la vía de los imaginarios hacia la empatía, consiste entonces en un giro para reformular el distanciamiento social como tiempo ralentizado para la toma de distancia resiliente; un espacio para la reflexión que requiere la revisión de documentos y la investigación de archivo, que estimule la empatía y cambie nuestra percepción del ámbito público digital: de un entorno solitario y distanciado hacia imaginarios solidarios.

Distancia crítica se concibe como un acicate frente al sentimiento de aislamiento social que detonan las redes sociodigitales, buscando que la experiencia de distanciamiento prospere en investigaciones que permitan utilizar los contenidos virtuales ofrecidos por Proyecto Siqueiros de manera crítica y/o afectiva, al tiempo que, los documentos entregados por medio de crónicas, conduzcan a ejercer procesos cognitivos concentrados o bien, una resensibilización de los imaginarios que en última instancia trastoque la necesidad afectiva con otras "corporalidades" cognitivas. Con esta inversión de la resensibilización cognitiva, se pretende dar paso a otras formas de subjetivación que combinen y reformulen imaginarios históricos que incidan y configuren virtualidades para plantear otras dimensiones del museo como un bien público, un espacio de aprendizaje y de circulación e intercambio de información.

Por lo tanto, entender los programas digitales como distanciamiento crítico o resensibilizacion de los imaginarios es una invitación a repensar colectivamente los alcances de la praxis museística, una reflexión impostergable sobre los procesos colectivos que hoy nos llevan a reformular los modos de producción y relacionamiento de los museos en aras de instituir otras formas de sensibilización desde los procesos comunicativos de las nuevas subjetividades conectivas.

Reorganización de la memoria colectiva y reconfiguración de lo público

Los archivos son resguardos de la memoria social. Por ende, al recombinar sus contenidos y diseminarlos, reorganizamos también la memoria colectiva. La virtualidad abre nuevas posibilidades conectivas, o bien, organizaciones en enjambre,[2] un constante flujo de interrelaciones que, al poner la información en circulación constante, recombinan la memoria desvelando el potencial de la reorganización colectiva. Por lo tanto, inciden en la memoria pública abriendo brecha para la reconfiguración de formas psiconarrativas, históricas que, al trastocar nuestros imaginarios colectivos, instauran también procesos de subjetivación cuya expresión se manifiesta como una nueva potencialidad social, o bien, una resensibilización de lo público.

En este sentido, brindar acceso digital a los archivos museísticos en tanto potencia de recombinación de la memoria colectiva, es una apuesta por utilizar las nuevas técnicas combinatorias digitales para atender a un mayor número de usuarios, así como acercar nuevos interesados en investigaciones tanto académicas como experimentales al Centro de Investigación y Documentación Siqueiros (CIDS). Al ofrecer nuevos accesos, el programa *Distancia crítica* piensa la distancia no sólo como una condición de confinamiento, sino como una experiencia pedagógica digital

para abordar las crisis sociales, sanitarias, ecológicas y económicas, así como la brecha social del alcance de la digitalización en función de la sensibilidad y desigualdad, los derechos humanos y culturales.

La agenda invita a los usuarios e interesados en las prácticas de digitalización de los acervos documentales a reflexionar sobre nuestra propia condición de supervivencia y relacionamiento con los bienes públicos. Estos nuevos accesos y plataformas digitales son consecuentes con la fisionomía de lo público, que muta en cada periodo histórico, social, económico y político. Es por ello que la misión estética y pedagógica de Proyecto Siqueiros pone en el centro la reflexión crítica sobre la accesibilidad digital y sus límites, así como nuevas tácticas curatoriales y museísticas para la puesta en circulación de contenidos que propicien no solo la inmersión digital, sino experiencias fluidas *online* y *offline*, propuestas desde el compromiso ético y social de una institución dedicada a la difusión del pensamiento estético y político de Siqueiros.

1. Franco "Bifo" Berardi. *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Trad. Alejandra López Gabrielidis, Caja Negra, Buenos Aires: 2017. p. 99
2. "el archivo es una constelación de textos y documentos disponibles, de saberes, prácticas, olvidos y memorias discursivas que están permanentemente propensas a flujos *online* y *offline* a partir de las tácticas que buscan administrarlos, analizarlos, organizarlos, programarlos, ejecutarlos y distribuirlos. El archivo es información en movimiento de un lado a otro... Podríamos hablar de archivos en enjambre". Jesús Fernando Monreal Ramírez. "Arcontes digitales y artistas re-colectores. Poéticas de archivo en el entorno de las humanidades digitales". *Humanidades Digitales: Sociedades, Políticas, Saberes II*. Artnodes. Revista de arte, ciencia y tecnología, Universitat Oberta de Catalunya, 2019. https://artnodes.uoc.edu/articles/search/

TRIBUNA DE PROYECTO SIQUEIROS PARA DISCUSIONES CONTEMPORÁNEAS

ARTE PÚBLICO

Este primer número de *Arte público* se terminó de editar en el mes de febrero de 2021 en la Ciudad de México. Se permite la reproducción y circulación de las colaboraciones en medios impresos y digitales siempre y cuando no haya fines de lucro y se cite a la autora o autor y a la publicación. Las opiniones expresadas en los textos son responsabilidad de sus autores.

Edición
Christian Gómez Vega

Diseño y formación
Alfonso Santiago

Corrección
Raquel Montes

SECRETARÍA DE CULTURA

Alejandra Frausto Guerrero
Secretaria

Omar Monroy
Unidad de Administración y Finanzas

Marina Núñez Bespalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural

Antonio Martínez Velázquez
Enlace de Comunicación Social y Vocería

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Lucina Jiménez
Directora General

Dolores Martínez Orralde
Subdirectora General de Patrimonio Artístico Inmueble

Mariana Munguía Matute
Coordinadora Nacional de Artes Visuales

Willy Kautz Feriani
Director de Proyecto Siqueiros: Sala de Arte Público – La Tallera

Lilia Torrentera Gómez
Directora de Difusión y Relaciones Públicas

SAPSLT
SALA DE ARTE PÚBLICO + PROYECTO SIQUEIROS + LA TALLERA

www.saps-latallera.org

Sala de Arte Público Siqueiros
Tres Picos 29, col. Polanco,
Ciudad de México
saps.difusion@inba.gob.mx

SALADEARTEPUBLICOSIQUEIROS
SAPSIQUEIROS

La Tallera
Calle Venus 52, col. Jardines de Cuernavaca
Cuernavaca, Morelos
tallera.educacion@inba.gob.mx

LATALLERA

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
INBAL