

Revista de arte en México
y Latinoamérica



<3
*Chiquilla
te quiero*

Número 1 | Primavera 2020

- 3 EDITORIAL
- 4 **DESPUÉS DEL "ARTE LATINOAMERICANO":** PRIMERAS NOTAS PARA COMENZAR A TEJER GEOHISTORIAS DE SOLIDARIDAD PLANETARIA
Diego del Valle Ríos
- 8 **GOLPES DE ESGRIMISTA O APUNTES SOBRE LA INTERVENCIÓN EN MONUMENTOS**
Camilo Gil Ostria
- 13 **BELLEZA Y FELICIDAD: HISTORIA FEMINISTA**
Cecilia Palmeiro
- 22 **PAULESTINOS**
- 24 **LA MORRA REGIA QUE SE ACORDÓ DE EDUARDO LÓPEZ**
Issa Téllez
- 27 **ROMANTIZAR LA PERIFERIA. UNA MIRADA AL BORDE DESDE LA OBRA DE BRUNO MARTÍNEZ**
Paola Equiluz
- 32 **LURTES DE MI VIDA, DIOS NO EXISTE.** ICONOCLASTIA E ICONODULIA EN LA OBRA DE VICENTE RAZO
Julio García Murillo
- 42 **MALVENIDO FMI**
Cecilia Medina
- 48 **PACHAKCHAKI O SACO PARA CIEMPIÉS**
Miguel Cordero
- 51 EXPOSICIÓN IMPRESA **LA SOMBRA DE NUESTRO TIEMPO**
Salón Silicón
- 54 **TLAXCALA 3**
- 58 **GUERNICA CHILENO**
Miguel Ángel Kastro
- 60 RECETARIO **REAPROPIACIÓN DE UN LIBRO. TRES RECETAS INACABADAS**
Michelle Pérez-Lobo
- 64 **¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE READY MADE?**
Pinche Chica Chic
- 66 **COLABORADORES**

<3

Editor

Javier Zugarazo Tamayo

Arte y diseño

Emilia López León

Revisión y corrección de estilo

Angélica Gómez Anguiano

Betsabé Martínez Gutiérrez

Cosette Martínez González

José Antonio Caballero Adams

Instagram: @chiquilla.te.quiero

Contacto: revistachiquillatequiero@gmail.com

EDITORIAL

Empezamos este número lanzando una pregunta, ¿cómo superar los regionalismos, divisiones establecidas por el colonialismo, la ahora geopolítica y el neoliberalismo? La actual división internacional del trabajo nos condena como habitantes del sur, no sólo a ser proveedores de recursos primarios sacrificando la tierra, sino también de vidas que no valen e imaginarios exotisados para el consumo del norte. Ante esto se levantan colectivos y comunidades que trabajan para remover lo calcificado, desde lo familiar y afectivo hasta la toma de las calles y la rabia de quemarlo todo.

Diego Del Valle ensaya una búsqueda entre nuestros afectos y propone tejer redes de solidaridad para deslocalizarnos juntos. Cecilia Palmeiro relata una genealogía feminista de la vida de Fernanda Lagunes, quién a principios de siglo abre el local de Belleza y Felicidad y comienza un flujo que no termina, es ola fundamental de la marea verde y del grito de "Ni una menos". Mujeres Creando es un colectivo boliviano que sacude a la sociedad y Camilo Gil trabaja con sus acciones artístico-políticas en la intervención de monumentos, porque ¿qué es un monumento y a quién representa? ¿Qué historias hay detrás y sobre los hombros de quién se ha construido?. El grito femenino recorre el continente y llega a Monterrey desde donde Issa Téllez pregunta ¿conoces a Eduardo López?

Si retrocedemos unas décadas, nos daremos cuenta de que la situación política-económica de la región no es muy distinta, pues sólo los nombres de los que la dominan cambian. Cecilia Medina cuenta las injerencias de Estados Unidos por medio de Nelson Rockefeller, las acciones que los artistas tomaron en contra y nos confirma que no, la cosa no ha cambiado, ahora es el Fondo Monetario Internacional quien tiene a Argentina endeudada bajo su yugo.

Paola Eguiluz escribe de las dinámicas en las periferias de la Ciudad de México y la obra de Bruno Martínez; Julio García Murillo nos invita a una plática bajo el pretexto de la obra de Vicente Razo; Tlaxcala 3 a recorrer la geografía a través de sus muros. Las secciones de esta edición son nuestro respiro. Michelle Pérez-Lobo comparte tres recetas para reapropiarse de los libros; Salón Silicón inaugura una exposición impresa con imágenes para el fin del mundo; las Pinche Chicas Chic nos animan a volvernos una obra de arte incomprendida.

Y así como el poeta retuerce a las palabras, desde Sao Paulo, el colectivo Paulestinos las pisa y las avienta al transeúnte. Miguel Angel Kastro hace lo mismo pero con la historia del arte, la retuerce hasta que chilla y grita por la contingencia latinoamericana, esta que en los últimos meses y hasta el día de hoy, ha sacado a la gente a las calles. Se han perdidos los ojos pero se vence al miedo.

Al momento que escribo estas palabras, mis amigas pintan y bordan sus pañuelos verdes y morados. Van a tomar las calles.

Javier Zugarazo Tamayo <3

DESPUÉS DEL “ARTE LATINOAME

RICANO”:

PRIMERAS NOTAS PARA COMENZAR A TEJER
GEOHISTORIAS DE SOLIDARIDAD PLANETARIA*

Diego del Valle Ríos <3

Poco a poco, siguiendo un movimiento en espiral característico de una existencia en donde la única constante es el cambio, se suscita un devenir planetario multidimensional. Como un relato encarnado, aquella consciencia que entreteje el plano físico y espiritual a través de una co-existencia simbiótica con Gaia/Terra/Pachamama —presente en una gran mayoría de civilizaciones originarias y comunidades que de ellas se han desprendido a lo largo del tiempo—, nuestro sentir/pensar colectivo parece despertar de aquella amnesia provocada por el peso del golpe colonial; un golpe que borró nuestra memoria e impuso un relato único y universal a través de la figura del hombre blanco cis-heterosexual guiado por la razón cartesiana, acogida a su vez por un positivismo que homogeneizó el mundo para su clasificación y su eventual control: Antropocentrismo. Todo lo diferente, lo ambiguo y extraño a la mirada del narrador universal de dicho relato sería borrado, castigado y condenado con el peso de la diferencia que marcaría palabras como *salvaje*, *indio*, *hereje* y *sodomita*, por mencionar algunas del amplio léxico de odio.

No hay *otros* sin *nosotros*. La lógica colonial, como explica el psicólogo Lucas Veiga, se sustenta en la polarización binaria como modo en el que el “nuevo mundo” se organiza y estructura desde hace 500 años. Esta división binaria del campo político se origina en la lógica colonial que aún prevalece.

Es a partir de la colonización, por ejemplo, que la experiencia africana y amerindia introducirá marcadores binarios para definir la especie humana, el género y la sexualidad. Blanco y negro, hombre y mujer, heterosexual y homosexual son marcadores binarios para codificar experiencias con el objetivo colonial de someter un polo al otro. En este sentido, la violencia del racismo, el machismo y la homofobia son respuestas del hombre blanco, hetero, a todo lo que no es un espejo y que, por lo tanto, no refleja la imagen y similitud del colonizador. Vivimos bajo esta lógica de codificación y subyugación. (Veiga, *Introdução à psicologia preta*, 2018)

De esta forma, la subjetividad inaugurada por la colonización y perpetuada a través de sistemas de ordenamiento como la religión o la educación, moldeará nuestras mentes reproduciendo un espíritu narcisista de blanquitud que funciona como una especie de *contrato social* aspiracionista, con el fin de ascender en la pirámide de clases sociales a partir de perpetuar la diferencia, normalizarla para invisibilizarla. Entonces, se organizará jerárquicamente el mundo a favor de la blanquitud, el espíritu del tiempo que todo quiere abarcar y controlar para enriquecerse, siguiendo el juego imperial: piedra angular del capitalismo.

Como núcleo fundacional de la dislocación histórica que inauguró el encuentro entre la Europa imperial y Abya Yala, la lógica colonial organiza un *nosotros* que también desgarran nuestros vínculos como seres de este planeta con Gaia/Terra/Pachamama al polarizar *lo humano* de *lo natural*. Como nos recuerda Duen Sacchi, la piel como primera frontera es dibujada desde la medicina positivista para comenzar con la separación. La medicina occidental, entonces, es narrada como estrategia de protección ante los peligros de la extraña naturaleza de aquella tierra de salvajes que llamaron *América*, y como el cuerpo protege al alma, espíritu de la blanquitud, entonces hay que proteger al alma de las impurezas y los pecados que aquell*s *salvajes* cometen. Lo que alguna vez fue potencia afectiva, sería entonces narrado por el catolicismo como pecado nefando, indignos, repugnantes y execrables, con retóricas de pureza e higiene que intentan borrar a aquell*s nombrad*s *indios, herejes y sodomitas, l*s otros*.

Nadie quiere ser un otro, y por ello, abrazando la imposición del relato *América*, las élites blanco-criollas y blanco-mestizas pintaron y narraron un *nosotros* para posicionarse jerárquicamente y estar más cerca de Dios y de la Corona: pinturas de castas. Vinieron entonces independencias y revoluciones de aquellos que buscaban arrebatar la concentración de poder. Aspirando ser Europa la "civilizada", se ignoraron las formas de organización previas a la colonia, y en su lugar se dibujaron fronteras que dieron lugar a repúblicas romantizadas como Estado-Nación, contenedoras del espíritu de la blanquitud a pesar de una que otra consciencia obrera y popular.

América, la que internalizó perfectamente la idea de superioridad para lograr progreso, deviene en América Latina: continente *mestizo*, dispositivo ilusorio de igualdad. De nuevo, la idea de raza superior, de pureza, de higiene, de blanquitud, pero sobre todo, de protección de los privilegios acumulados a través del despojo, el extractivismo y el genocidio. Una respuesta de alienación ante la competencia por el control geopolítico entre los imperios de Estados Unidos, Francia y España: lógica de poder colonial en disputa.

Entonces llegaron las guerras, hitos reconocidos como *Historia* pues marcan el cuerpo de Europa (poco importan las marcas que han dejado en pueblos y civilizaciones *otras*). Las cicatrices, la vergüenza, la culpa alrededor de los resultados necrocapitalistas de esas guerras llevan a una organización que no perturbe el poder acumulado: ONU, OTAN, TLC, MERCOSUR, G20, G7; códigos que refuerzan el relato impuesto que organiza el mundo geopolítico que habitamos y sustentamos.

Como señala Joaquín Barriendos, la geopolítica articuló geostética: narrativas ideológicas que desde el arte atrincheran las posibilidades poéticas e imaginativas atrapándonos a l*s habitantes de estas geografías en identidades neoliberales organizadas por región. "Arte latinoamericano" ¿geostética de la blanquitud?

Como lo señaló Spivak hace algunos años, hay que alejarse de la globalización para acercarse a la planetariedad. ¿De qué forma las fronteras y los tratados comerciales regionales han condicionado las posibilidades narrativas del arte y la cultura de las múltiples sociedades? ¿Qué historias no caben dentro de la idea de "Arte latinoamericano"? Siguiendo a Natalia Zuluaga, ¿cómo articular para que entendamos junt*s la relación entre el cuadro colgado en el cubo blanco y los cuerpos heridos y despojados de vida por un oleoducto? ¿Qué relación existe entre la infraestructura policial y militar que sustenta fronteras y las clasificaciones geostéticas que organizan al arte contemporáneo, específicamente al "arte latinoamericano"? ¿Cómo habitar la contradicción que implica ser parte de dicho sistema de blanquitud? *Decolonize this place?* ¿Quiénes estamos dispuest*s a traicionar nuestra blanquitud de forma colectiva y organizada? ¿Podemos convertir la rabia en geopoética al suscitar sensibilidades que despiertan al atravesar todo lo que hagamos por la Tierra dañada? ¿Y si mi cuerpo también es el del cerro asesinado por una mina a cielo abierto? ¿Me duele? ¿Te duele? ¿Nos duele? ¿Nos permitimos sentir/pensar ese dolor? Siguiendo a Donna Haraway, ¿es la geopoética una forma de *sympoiesis*? ¿Qué *geohistorias*, desde una ficción visionaria, están contando las prácticas artísticas para integrar una consciencia planetaria a la cultura de sus respectivas sociedades y comunidades? Si, como explica Nicolás Pradilla, el arte es una forma de organizar sensiblemente a una comunidad, ¿qué historias narradas como fracasos por la *Historia* pueden ser potencia de otra forma de imaginar junt*s mundos lejos de la lógica colonial? ¿Es aún *el arte un ejercicio experimental de libertad?* ¿Es posible pensar el arte como potencia reflexiva que colabore en el tejer de solidaridad planetaria desde el campo cultural?

*Este texto fue escrito a partir de ideas de Joaquín Barriendos, Micha Cárdenas, Arturo Escobar, Francisco Godoy Vega, Donna Haraway, Walidah Imarisha, Michy Marxuach, Mário Pedrosa, Nicolás Pradilla, Duen Sacchi, Gayatri Spivak, Lucas Veiga, Fabián Villegas y Natalia Zuluaga.



Martín Alipaz

GOLPES DE ESGRIMISTA

O APUNTES SOBRE LA INTERVENCIÓN EN MONUMENTOS

Camilo Gil Ostria <3

Mujeres Creando



Miguel Hilari

El gesto ha sido el mismo en distintos países¹: grupos de protesta, usualmente feministas, que deciden intervenir en un monumento o edificio histórico; en más de un caso como en un “ataque” sistemático. Los motivos, modos, objetivos y eficacia para perpetrar estas acciones son diferentes; lo que no varía, al parecer, es la respuesta de “la gran mayoría” de los ciudadanos, quienes –desde el sensato sentido común, la decencia y elegancia de una cultura que “conoce el pasado, lo valora y respeta”– califican el acto de estos grupos como un simple vandalismo (por no acudir al lenguaje florido de tales acusaciones)... Como si con *Étant donné*, de Duchamp, no hubiéramos entendido que las escenas de arte son siempre escenas del crimen...

Como sucede en el caso de Restauradoras con Glitter, “un colectivo mexicano formado por profesionales asociadas al patrimonio cultural” (Muñiz, 2019), la respuesta del otro lado suele ser repetitiva: se afirma que lo grave es que se vean los grafitis y no “lo que hay por detrás de ellos” (nótese la retórica metafísica); por ejemplo la gran cantidad de feminicidios.

¹ Hablo de las últimas épocas, pues el gesto quizás proviene de una larga tradición: fácil sería imaginar a los emperadores, digamos, romanos quitando los monumentos y símbolos de poder de los conquistados para poner los suyos propios (solo para que ningún culto hidalgo diga en estos tiempos que estos símbolos no importan); o por no alejarnos tanto, como bien señala Rafael de Lacour, la tradición del arte contemporáneo que cobra vitalidad especialmente en los 60, con las intervenciones de Christo y Jeanne-Claude quienes al “hacer irreconocibles al observador” los monumentos, de alguna forma los vuelven a hacer visibles, pero de otra forma: resignificados (2015: 64); o, más cercano a nosotros, el performance de Javier Ocampo (artista mexicano) en el que besa un monumento de Emiliano Zapata, realizado en 1988.

A la gente del buen saber, aquel argumento los llevará a preguntarse: ¿realmente intervenir un monumento podría detener la violencia de género?, ¿no sería mejor hablar de la violencia en sí misma en lugar de acudir a una práctica que parece ponerse *delante de...*, como la retórica de las Restauradoras con Glitter evidenciaría? En otros casos se habla de decolonización, de oposición a una historia heteropatriarcal cuyos monumentos son falos erigidos; tanta retórica progresa (que, a pesar del peso que podría haber tenido, en el caso boliviano ha sido cooptada por el discurso estatal; eliminando toda densidad y generando una confusión e inversión de signos con la cual hay que tener cuidado) hace que el culto lector deje de leer la propuesta en sí misma y, como diría el sabio Flavio Morgenstern (hablando del caso en Brasil), hace parecer que “*[t]udo deve ser substituído pela crença moderna no progressismo global*” (2016); donde no hay un respeto a la historia y sus enseñanzas.

Ante tanta brillantez será necesario picar un poquito más a fondo y detenemos en un caso específico, un golpe esgrimista (donde una lista de similares podría volverse infinita). Me refiero por supuesto al movimiento anarcofeminista más importante en Bolivia: Mujeres Creando; este grupo que desde el año 1992², cuando fue fundado por María Galindo (entre otras), fue suficientemente sagaz para enfocar sus gritos con precisión y cumplir sus objetivos. Las dos intervenciones más relevantes del último periodo del ex presidente Evo Morales³ serán foco de este análisis: un mural en la fachada del Museo Nacional de Arte y un acto en la escultura *Soldado Caído* (1972), de Emiliano Luján (1910-1975).

El 2016 alguien tuvo, dirían los conocedores de las bellas artes, el descaro de invitar a Galindo y su colectivo a la bienal de arte SIART que se realiza en La Paz (nada comparado al Museo Reina Sofía o a la Bienal de Venecia, donde también tuvieron la locura de tomarla en cuenta). Ella aceptó bajo la condición de que le fuera otorgado alguno de los siguientes espacios para exponer: el salón de la Vicepresidencia o las afueras del Museo Nacional de Arte (MNA - Bolivia), justo al lado de la Catedral de Nuestra Señora de La Paz (donde en 2017 harían otra performance sobre el aborto), en la plaza Murillo, donde está también el Palacio de Gobierno (ahí alguna vez la activista tiró pintura roja a diputados del MNR); este segundo espacio le fue brindado. Su mural, *Altar*

2 Aunque, como bien señala el crítico literario Leonardo García-Pabón, es desde los ochenta que ellas empiezan a realizar grafiteadas (mezcla de grafiti y pintada, que ellas acuñan) e intervenciones urbanas que “muestran, ridiculizan, relativizan, desenmascaran las pretensiones de verdad, naturalidad y bondad del sistema político establecido.” (2003: 251).

3 Espero que los conocedores de Bolivia, sabios de la izquierda latinoamericana, noten que Galindo critica a Morales desde que este asume el poder; véase un artículo de ella en el 2006, que de manera pública e internacional menciona que este enmudece a “los movimientos sociales en nuestra sociedad. [Haciendo que pasen de ser] los clientes baratos de un Estado liberal. [a] ser el ratón atontado por el poder [de Morales]. No es un enmudimiento a bala, [...], sino de la exclusión cínica [que] sólo podía venir de uno de los ‘nuestros’” (Galindo, 2006: 325). O mírese la lista de acciones en contra a Morales que Ángela Ramírez enlista en su tesis titulada *Mujeres Creando: Una propuesta desde el activismo político y feminista a través del arte* (a pesar de las pobres conclusiones de la misma).

Blasfemo, despertó tanta polémica que a las pocas horas de ser pintado, un grupo religioso (donde se veían buenas monjas del señor, sacerdotes enseñando la bondad y caballeros de prestigio y razón) entre cantos y alabanzas censuró el trabajo, dejándolo tachado, ilegible, pero todavía presente, como un fantasma no solo en la pared, sino en las mesas, en los almuerzos de familias refinadas. El debate: la cantidad de gente hablando del tema en periódicos y radios fue tanta que en los colegios nos hacían escribir ensayos sobre si estábamos a favor o en contra del mural; una pena que no nos hayan enseñado a pensarlo antes...

“Estamos aquí para hacer política, no para hacer arte” dice el manifiesto incluido en el mural en un doble juego de ironías: dicen que no hacen arte, pero lo dicen en una bienal de arte en un formato claramente estético, su efecto y su objetivo son claramente políticos. Así se establece una poética; no hacen arte si por él se entiende lo que está dentro del Museo: tibieza, elitismo disfrazado de belleza; hacen arte crítico y ácido. Antes de esta intervención Mujeres Creando ya había logrado (de manera no muy amable y con mucho trabajo) que se les abrieran las puertas para investigar sobre la homofobia en el senado boliviano. Mucho antes lograron la ley contra el feminicidio (2013), aunque la versión que fue promulgada, no es exactamente su propuesta; en el 2006 fueron fundamentales para que el Estado sea declarado laico. Después de *Altar Blasfemo* el senado hablaría sobre el aborto, todavía sin resultados, pero con un avance visible.

Por otro lado, la intervención que hicieron sobre el *Soldado caído* necesita un contexto histórico más amplio: la escultura hace referencia a La Guerra del Chaco descrita como, a decir de Costa du Rels (escritor y diplomático de la época, encargado de la defensa de Bolivia ante la comunidad internacional por el conflicto), un conflicto que “tuvo lugar entre 1932 y 1935, entre Bolivia y Paraguay, por la posesión de un territorio desértico nunca delimitado [...] causó a ambos adversarios más de cien mil muertos, inútilmente en una lucha absurda” (1994: 18). En ella vemos a un soldado sin nombre, sin rostro, derrotado. Si acudimos al culto saber, nos daremos cuenta que hay algo diferente en esta escultura a comparación de otras de Luján (bastará ver su *Avaroa* fuerte, de frente ante la muerte), quien por cierto era militar y sirvió en dicho enfrentamiento entre Bolivia y Paraguay. El presidente de la época influyó en la élite y los convenció de que esta

guerra, a pesar de toda pérdida territorial, sirvió para formar la identidad mestiza del país (pues en la guerra se obligó, digo..., se recibió el apoyo de indígenas bajo el mando de adinerados, digo..., soldados bien entrenados). Por suerte tenemos al ya mencionado autor, a Hilda Mundy, Augusto Céspedes, David Villazón..., quienes dejaron en claro que la guerra no fue útil ni siquiera para generar patriotismo, fue una matanza sin sentido, un sacrificio.

Galindo y un grupo de ciudadanos no pertenecientes a Mujeres Creando parecen percibir la lógica del poder dispuesta a sacrificar al pueblo por absurdos, reconocen esto en la propia obra de Luján; usando materiales que no dañen la obra (pintura borrable, forrando la escultura original), revitalizan y actualizan el mensaje: "No nos maten por una silla". No olvidan que están trabajando sobre la obra de otro, se sirven de la tradición para llegar a lo contemporáneo. El sabio lector no podrá ahora decir que ellas no leen la historia para intervenirla, caso contrario habrían elegido monumentos mucho más importantes o visibles en la ciudad.

Para terminar, será argumento de todo buen caballero, luego de haber leído tan elegante escrito, que no todos los grupos que han intervenido monumentos tenían tanto bagaje histórico, pensamiento político y valor artístico; tratando de descalificar algo diferente a lo hecho por Mujeres Creando, porque ellas fueron templanza y golpe de esgrimista, pero no por eso se le puede pedir al fuego argumentos para arder. Aunque, solo de paso, habrá que recordar un aforismo de Kafka: "Leopardos irrumpen en el templo y se beben los vasos sagrados; eso se repite una y otra vez, acaba contándose con ello y se convierte en una parte de la ceremonia" (2005: 135).

BIBLIOGRAFÍA:

- Costa du Rels, Adolfo. (1994). *La laguna H-3*. Bolivia: Los amigos del libro.
- Galindo, María. (2006). "Evo Morales y la Descolonización Fálica del Estado Boliviano" en *Ephemer, theory & politics in organization*, 6 (3), 323-334. Edición digital, disponible en: www.ephemeraweb.org.
- García-Pabón, Leonardo. (2003). "Sensibilidades Callejeras: El trabajo estético y político de 'Mujeres Creando'" en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 29 (58), 239-254. Perú: Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"- CELACP.
- Kafka, Franz. (2005). *Cuadernos en octavo*. España: Alianza Editorial.
- Lacour, Rafael de. (2015). "Acción urbana y arte conceptual. La transformación del espacio público contemporáneo" en *Dearq*, 16, 60-75. Edición digital, disponible en: <https://doi.org/10.18389/dearq16.2015.04>
- Muñoz, Nora. (2019). "Restauradoras con glitter: 'Que no se remuevan las pintas hasta que se dé solución a la violencia de género'" en *Plumas Atómicas*. Edición digital, disponible en: <http://sensoincomum.org/2016/10/01/pichacao-monumento-bandeiras/>
- Morgenstern, Flavio. (2016). "Pichação no Monumento às Bandeiras: arte de esquerda é sujar e cagar" en *Senso incomum*. Edición digital, disponible en: <http://sensoincomum.org/2016/10/01/pichacao-monumento-bandeiras/>
- Ramírez, Ángela. (2017). *Mujeres Creando: una propuesta desde el activismo político y feminista a través del arte*. Colombia: Tesis de licenciatura de Universidad Distrital "Francisco José de Caldas".

BELLEZA Y FELICIDAD: HISTORIA FEMINISTA

Cecilia Palmeiro <3



El futuro es mujer.
Cecilia Pavón.

La historia de la literatura, el arte argentino y latinoamericano, una historia de tensión entre la búsqueda de la autonomía y el llamado a la politización; experimenta una fuga desde finales del siglo XX, que ha llevado a la creación artística a salirse de su propia esfera y a conectarse con otras prácticas sociales. Ese punto de fuga puede situarse en la fundación de la editorial Belleza y Felicidad en 1998 y de su espacio físico en 1999. Desde entonces emerge una especie de contracanon con sus formas de circulación, su mini mercado y sus propias indagaciones críticas, sus programas y sus convocatorias, y sobre todo sus micropolíticas del deseo; como una red de prácticas, cuerpos y territorios. Una red

instantánea de poéticas que emergen de esa configuración experiencial. Llamaré a estas poéticas, dentro y fuera de la literatura y el arte “lenguas de locas”, concepto que supera el límite de la autonomía estética para abordar un campo de experimentación ética, estética y política, desde el cual analizar las relaciones que así se establecen entre literatura/arte y vida, en particular su relación con las políticas queer y los feminismos. La vida y la obra de Fernanda Laguna, *alma mater* del proyecto Belleza y Felicidad, y madrina de Eloísa Cartonera, conectan ese momento fundacional de una tradición menor y queer (y de consolidación de espacios editoriales para las lenguas de las locas) con el presente de la marea feminista y el movimiento Ni Una Menos. La experiencia de Belleza y Felicidad y sus resonancias posteriores generaron las condiciones para un tipo particular de vanguardia feminista, que explotó a partir de 2015.

En 1999 Fernanda Laguna y Cecilia Pavón abrieron en el barrio porteño de Almagro el local de Belleza y Felicidad: un negocio *sui generis* que funcionaría como regalería, librería artística, galería de arte y editorial; estaba destinado a hacer volar por el aire todo lo que pensábamos sobre literatura, arte, fiestas y políticas del deseo.

Con esa idea de mixtura de materiales heteróclitos, Cecilia y Fernanda crearon primero el sello editorial ByF, para el cual la literatura no era sólo una mercancía, sino una cosa barata; luego una galería de arte, donde se haría lugar a lo que todavía no era reconocido como arte en el sentido profesional mercantil del término. Al dar lugar a un arte sin mercado, lo fue formando al estilo de la feria artesanal. El criterio de curaduría tenía más que ver con el efecto comunitario del arte (arte relacional) más que con el valor y la calidad, conceptos que la práctica de Belleza reveló como herramientas patriarcales utilizadas muchas veces para silenciar las voces feminizadas de la historia de la literatura y el arte. Ya la propia construcción del catálogo de la editorial así como de la galería apuntaban a un más allá del arte como experimento social, cuestionando las nociones heredadas de autonomía, especificidad, función social y rol de lx intelectual/artista.

Este espacio desafiaba al mercado a la vez que coqueteaba con la forma de la mercancía barata. Los ingresos más constantes llegaban primero de la venta de insumos para artistas plásticos. Los objetos a la venta tendían a desdibujar los límites entre las mercancías destinadas a las élites y los objetos destinados al consumo de masas.

Si bien no puede hablarse de un grupo homogéneo, sí existió una práctica en común: la construcción de vida a partir de la literatura y el arte como práctica emancipadora y socialmente transformadora de la manera más inmediata, en el hacer juntxs y experimentar una organización del trabajo nuevo en toda la “línea de producción”. Desde la escritura y el recorte del catálogo hasta la venta de los libros a 50 centavos de dólar, pasando por la reproducción en fotocopias, y una

actitud queer que exalta, sin conceptualizarlo, el valor crítico de la diferencia, en una especie de familia artística de locas de todos los géneros e identidades.

Belleza y Felicidad nombra el espacio de la utopía como tráfico que deshace fronteras entre literatura y realidad: el límite vuelto zona de contacto, punto de roce y caricia. Esta felicidad (la de volcar cada episodio de la vida en la escritura inmediatamente publicada, la de la construcción sin fin de un catálogo instantáneo por la magia de la fotocopia, la de publicar o exhibir a lxs amigxs y la de hacerse más amigxs con y en ese catálogo, la de hacerse escritorx y artista porque cualquiera puede hacerlo) configura entonces un universo material como mapa de afectos que pone en cuestión la norma, el valor, la definición de la literatura y el arte, de lo que puede y no puede ser publicado o exhibido. Y al hacerlo, ensaya otros modos de estar y trabajar juntas. La inmediatez respecto de la vida, que emerge como efecto de esta técnica productiva, muestra en la apariencia de lo hecho sin esfuerzo y sin rigor una productividad ligada al placer, como tecnología y economía de la amistad. Si la transgresión es la norma del arte y la literatura modernos, la salida de esa esfera en función de la inmediatez vida-escritura-publicación/vida-creación-exhibición es la marca de lo que Ludmer llama literatura posautónoma¹. Y este concepto de posautonomía como relación entre experiencia histórica y técnica productiva nos permite un acceso directo a la política literaria y artística. En este caso lo literario es económico, como sostiene Ludmer, pero en el sentido contrario al de la lógica extractivista de las multinacionales de la literatura para las cuales la lengua castellana es un recurso explotable. En Belleza es la técnica revolucionaria (por lo barato, lo inmediato, lo sin riesgos de fracasar) lo que hace a la poética revolucionaria y fronteriza de las lenguas de las locas y que permite la traducción de oralidad a escritura. Para Laguna se trataba de:

Encontrar esa textualidad queer atravesando las fronteras de la literatura. La poética de las locas puede leerse tanto en los comentarios de Moria Casán,

¹ Cfr. Ludmer, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2008.

en el chisme de peluquería, en los poemas de Perlongher, en la complicidad de la malicia y el filo. Es la lengua de todas las que hemos sido categorizadas como locas: mujeres, putas, maricas, travas, mostras, huecas. Es el peligro de lo femenino, del margen del patriarcado. Es código común, contraseña de alianza aberrante de resistencia. Lengua de la oralidad que sobrevivió en secreto en peluquerías, cocinas y baños de discotecas (espacios de confinamiento pero también trinchera histórica de la sororidad, la intimidad entre mujeres y otras locas). (Entrevista inédita, cortesía de la autora).

Así Belleza funda un espacio para una politización que atenta contra las formas de subjetivación en moldes de existencia preformados, binarios y carcelarios, a la vez que una transformación de la técnica productiva que da lugar en lo barato a las voces experimentales. Belleza es una fuente para el levantamiento de los inconscientes que se agitó en 2001-2002 con una crisis económica y subjetiva cuyo régimen cisheterosexista temblaba junto con el colapso del sistema financiero y del gobierno. Frente a la macropolítica partidaria y representacional, Belleza comienza a actuar micropolíticamente en la indagación de códigos de ruptura, de emancipación de las fuerzas creativas de la institución artística y la colaboración con colectivos como el Área de Estudios Queer de la UBA, el primer grupo queer de la Argentina, del cual formé parte.

Más que los grandes temas de la política, pasaba a importar lo cotidiano, lo micro: la política de la vida (que Tamara Kamenzain en su libro homónimo llama "intimidad inofensiva"). No poco efectivo resultó para Belleza y Felicidad el halo de prescindencia frente a la cosa pública en favor de las minucias anecdóticas de un día a día siempre en estado de fiesta y de revolución inminente. La indagación de Belleza parece acercarse más a lo que de impertinente y desafiante había en esa vocecilla femenina, de piruja minoritaria, que Perlongher leía en Puig (ese tonito de loca), que a la tarea seria y constructiva a la que se había abocado la literatura argentina en su gran tradición de machos serios que aspiraba a construir, o interrogar, una nación y una lengua. Las locas nunca somos invitadas a esos quehaceres, mucho menos las "reinas de la noche". Pero la literatura ahora emprendía la tarea inversa: deconstruir a las carcajadas, como en una fiesta, para hacerse un espacio. Y toda iconoclastia es ocasión de fiesta, incluso la propia. Cuando las galerías y las editoriales ya habían comenzado a comprender el truco, el local de Belleza desapareció en dos etapas: primero en 2006, cuando dejó de funcionar como galería, y luego, en diciembre de 2007, cerró el local. El cierre de ByF no marcó tanto el fin de una etapa, como más bien expandió hacia atrás y hacia adelante un campo de experimentación que invadía, por contagio, otros espacios y aportó a las condiciones de posibilidad



Cecilia Palmeiro y
Fernanda Lagunes



de una serie de poéticas y operaciones que explotaron con la crisis argentina de 2001-2002 pero que siguen contagiándose y potenciándose en el presente, particularmente luego de 2015 con otra crisis del neoliberalismo.

De esta práctica del pensar juntas y del fundir sujeto y objeto de la investigación surge el concepto de "las lenguas de las locas" con el cual se puede pensar un contracanon y una discursividad que conecta lo político del deseo y lo poético en sentido minoritario y diferencial. La noción de "lenguas de locas" es una elaboración colectiva inicialmente propuesto de manera intuitiva por Mariano López y yo para una indagación acerca de la intensidad de ciertas escrituras *queer-trash* contemporáneas que no se limitan a la literatura propiamente dicha: justamente las lenguas de las locas, como poéticas del desparpajo, están en grafitis feministas, en canciones de marchas, en frases o citas *camp gays*, en las telenovelas, en las injurias, en el chisme, del habla afectada y amanerada de maricas, lesbianas, trans, travestis, no binaries o cualquiera que haga de la locura, de la intensidad, del barroquismo, del filo y lo estridente un estilo y una técnica: una discursividad. La categoría de loca como término paraguas para cuerpos feminizados (gays, lesbianas, travestis, trans, mujeres, no binaries y todas las mostras posibles) es tanto un antídoto contra la fijación de la identidad, como aporta el tono específicamente latinoamericano, dramático y barroco, ligado a los márgenes y la pobreza. Refiere y anuncia también una alianza política fundamental en la lucha contra el patriarcado. Locas somos todas las que hacemos de la lengua una forma de expresión disidente, un arma de transformación social, un filo, una fantasía. Las lenguas de locas son las experimentaciones poéticas de nuestras disidencias y locuras.

Belleza habilitó un espacio para que las lenguas de las locas se vuelvan escritura de la diferencia (la loca es fronteriza y va más allá de los binarismos y biologicismos, es puro devenir) sin disolver su radicalidad.

El proyecto a nivel editorial pero también comunitario albergó experimentaciones con la lengua (cómo politizar y desburocratizar una lengua de guerra inyectándole deseo) que repercutían en las calles en una revolución molecular *queer* que se radicalizaba al calor de 2001-2002, un contrapoder que luego establecería las bases de importantes transformaciones en las políticas de subjetivación a nivel estatal sobre todo (las leyes de Matrimonio Igualitario y de Identidad de Género). Escribir como loca, pintar como loca y protestar como loca en la calle se volvían un momento indiferenciado tanto en 2001 como lo veríamos luego de 2015 cuando las lenguas de las locas amplificadas por las redes condensaron en el grito colectivo ¡Ni una menos! que dio origen al sujeto político que llamamos la marea global feminista. Y una vez más, la lengua de las locas y el amplificador de Laguna se encuentran en el centro de la escena de insurrección fiesterá.

Por su carácter *multitasking* de artista y galerista, escritora y editora, militante y productora, el trabajo de Laguna se abre en el tiempo de la historia y de la

literatura para pensar los múltiples pliegues y puntos de contacto entre la vida y el arte en la búsqueda de la belleza y la felicidad que dan forma a una utopía feminista *queer*. Ella hizo de su vida una obra de arte, y muchas obras de arte fueron hechas sobre el material de su vida.

Es justamente la conexión con un espacio concreto lo que hace a la práctica comunitaria de Belleza (y de Laguna) cuyo espíritu desautonomizador y emancipador sobrevivió con creces los límites históricos de su primera fase del local de Belleza. Tras el cierre del local en 2007, ByF, ya territorializada en Fiorito, también se recicló en varios espacios nuevos.

El local siguiente fue "Tu Rito", un espacio que inaugura un género propio; ideado originalmente por Fernanda, y luego como un colectivo mutante de artistas, Tu Rito no era ya una galería de arte ni una editorial (aunque circularan por allí los libritos, las obras de arte y los cuerpos de Belleza), sino un espacio de experiencias colectivas. Se trató de un local diminuto que más bien parecía una cueva o una casilla precaria atiborrada de obras y objetos que semejaban gualichos e idolitos.

A Tu Rito podía ir cualquiera, cuando quisiera y hacer lo que quisiera, incluso robarse las obras, intervenirlas, o instalar nuevas. Fue la antítesis, o el antídoto, de la mercantilización del arte y la privatización de los espacios públicos de la ciudad, pero también del sentido de la curación; el arte y la literatura *trash* que Belleza elevó a un estado relevante de la industria cultural, y del que se retiró para reinventarse. En este sentido fue la propuesta de Belleza y Felicidad llevada a su máxima potencia. Inaugurado en 2009, cerró sus puertas en 2012, luego de la fiesta más chica del mundo: 6 invitadxs que bailamos disfrazadxs de animales durante media hora con música de radio.

En 2013 Laguna inauguró el local "Agatha Costure", abierto hasta finales de 2016. Este nuevo emprendimiento contó sólo inicialmente con el apoyo de un coleccionista, con el fin de reproducir aquello que de intangible pero real existía en Tu Rito, más que el arte, "lo artístico": aquella energía transformadora, ese poder creador que hace a lo artístico del arte. La idea de Laguna era exponer el proceso creativo en tanto tal y una orientación al estilismo y la moda como experimentación ético-estética. Una vez más, lo *trash* aparece como marca de origen: el local fue anteriormente una tienda de ropa de fiesta para novias y madrinas (involuntariamente kitsch) llamada Agatha Costure. El local respeta el formato y las leyendas originales, así como su orientación al mundo de la moda: el misterioso atributo "costure", en una lengua híbrida, imaginaria, traducción subalterna de *couture*, o alta costura, parece un verbo en imperativo que llama a la acción (*costurar* es coser en portugués). La vidriera no exhibe ya los productos textiles de Agatha, sino que es en sí misma una instalación a cargo de diferentes artistas, siempre tomando la moda como objeto. A su vez, lo único que se vende en Agatha son los

accesorios de moda de la tienda "El Universo", marca inventada por Laguna a partir de la reventa de objetos peculiares que ella encuentra por el mundo y cuyos precios determina sin ninguna relación con sus costos. Los regalos del Universo, entonces, dependen totalmente del azar, revelando chispazos de la lógica de correspondencias secretas y la magia del universo.

El Universo creció dentro de su edificio incorporando salones mayores hasta formar brevemente (por falta de financiamiento) El Altílo Dorado (con Rosario Zorraquín y Florencia Fernández Giles), y luego se retrajo y expandió nuevamente para fundar junto a Zorraquín y Santiago Villanueva "Spazio 2019", cuyo objetivo era durar solo un año en total contemporaneidad con el objetivo de promover arte *border, outsider queer y freak*, que no puede ser deglutido por el negocio y la industria.

Todos estos experimentos de locas que vinculan literatura/ arte y vida como búsqueda de códigos de ruptura, de imaginación del futuro y de polinización y activación de mundos por venir fueron creando las condiciones, como un caldo de cultivo, para un estallido de las lenguas de las locas a otro nivel de masividad: la emergencia de la marea feminista a partir del movimiento Ni Una Menos, del que Laguna es parte.

El nacimiento de la marea feminista está en relación con la historia de la literatura, con su potencia para articular el lenguaje con el plano de los cuerpos, y dar expresión a los impulsos de transformación social colectivos (que normalmente chocan con una lengua política sobrecodificada y burocratizada como lo es en el caso de la izquierda y movimientos molares). Lo específico de la revolución que comienza con Ni Una Menos tiene que ver con la expresividad de su consigna y con la búsqueda poética (y el hallazgo) de una lengua política, de trinchera, que ponga los cuerpos en estado de vibratibilidad y protesta deseante, que se viralice por las pantallas del mundo pero sin limitarse a esa bidimensionalidad.

A partir de estas experiencias como integrantes del colectivo, Laguna y yo estamos desarrollando el proyecto de investigación: archivo-vivo y libro "Mareadas en la marea: diario íntimo de una revolución feminista"², a través del cual elaboramos una teoría estético-política e intuimos una epistemología feminista. Para esta revolución sensible y micropolítica, la estética es un componente fundamental ya que desde ahí se irradia una

² El archivo sale a la calle y se configuró en distintas exhibiciones, la primera en 2017 en la galería Nora Fisch, la segunda en la Universidad Nacional de General Sarmiento en marzo 2018, la tercera como High on the Tide en la galería Campoli-Presti de Londres, y ahora parte del acervo está en la muestra itinerante colectiva sobre arte y feminismo "Still I Rise" en el Reino Unido.

ética feminista del hacer juntas que transforma la producción y circulación de lenguajes y sentidos y posibilita la construcción común de utopías. Se trata de la aplicación de las fuerzas creativas liberadas del arte para la emergencia de lo nuevo, es decir la transformación social en sentido feminista. El ensayo de formas no capitalistas de producir es un experimento social tan importante como el parar la producción en las huelgas feministas ya que anuncia potenciales economías por venir.

La red experiencial y la herencia del fenómeno Belleza presenta los rasgos generales de lo que llamo *vanguardia feminista*³. En resumidas cuentas, en la vanguardia feminista encontramos todos los gestos y las técnicas de salida de lo artístico hacia lo político en tres instancias: negación crítica de la sociedad; transformación funcional de los modos de producción en sentido anticapitalista, anticolonial y colectivización de los medios de producción y los procesos creativos (traductibilidad, inteligencia colectiva y amistad política); masificación y popularización de los procedimientos de vanguardia sin claudicación a sus mecanismos antiartísticos.

ByF abrió con una idea-fuerza de múltiples vectores que puso en marcha sin quererlo una revolución⁴: inaugurar un campo de experimentación subjetivo, expresivo y (de) formativo como indagación micropolítica acerca de otros mundos potenciales, crear mundo como comunidad en función de afinidades creativas y dar forma a las expresiones del deseo colectivo. Dar un espacio a las lenguas de las locas para a partir de esas experiencias alimentar y radicalizar la imaginación colectiva y sus políticas de subjetivación. Poner a disposición un aparato de producción modificado y listo para la transformación de las prácticas artísticas en un sentido de lo plebeyo: literatura como cosa barata, sin riesgo donde todes pueden devenir autores (como las redes sociales justo antes, pero con una tecnología más vieja y pobre: la fotocopia). De ese entrenamiento creativo de las lenguas de las locas (que fue posible gracias a un tipo de producción) emergen fuerzas de transformación social que fermentan la emergencia de la política queer y luego de un feminismo global, masivo y popular.

³ Para mayor desarrollo, ver mi ensayo "Mareadas en la marea: archivo y vanguardia feminista. Acciones del Colectivo Ni Una Menos 2015-2019", Disponible online: <https://revistasuntref.com.ar/index.php/ellugar/articulo/view/284>

⁴ El poecuento "La Señorita" (ByF, 1999/ *La princesa de mis sueños*, 2018) presagia: Estoy pensando en hacer una revolución. / Sé que voy a ser participe de una muy grande. / No creo que con violencia/ porque la violencia me da miedo y no me gusta./ pero no le temo a los grandes sueños/ ni al deseo de ser feliz./ ni al amor./ Revolución ¿de qué?/ No sé./ ahora estoy ocupada con el negocio/ pero ya llegaré sola. / (...)/ ¡Sí, una revolución!

LA MORRA REGIA QUE SE ACORDÓ DE EDUARDO LÓPEZ

Issa Téllez <3



En la preciosa ciudad de Monterrey hay que *jalar que se ocupa*, no es válido parar de trabajar excepto, claro, si hay un clásico entre Rayados y Tigres. Cómo morra regia normalice tanto la violencia sexual, que si era violentada tenía que seguir como si nada, siendo productiva.

En noviembre de 2017 levanté una denuncia por violencia y me dijeron que el proceso iba tardar porque eran *épocas decembrinas*. Lo único que se me ocurrió hacer entonces fue entregar folletos preguntando por un tal Eduardo López (que vestía una playera de rayados en el momento que me agredió) afuera del estadio donde sucedía el partido que todo Monterrey esperaba: la final de la liguilla, el clásico Rayados contra Tigres.

No pasó nada. Igual sabía que si lo encontraba no se iba a hacer nada, pues durante la agresión yo estaba “muy borracha” de acuerdo a los estándares morales de los abogados que me atendieron en el Centro de Orientacion, Proteccion y Apoyo a Víctimas de Delitos (COPAVIDE). Lo que realmente me importaba era preguntar

¿conoces a alguien que ha pasado por lo mismo que yo?

Retome el proyecto en 2019, en una videoinstalación y una activación con carnita y chicharrón de la famosa carnicería “Ramos” de Monterrey y volví a hacer esa pregunta incómoda: ¿tú conoces a ese bato? Ese, tu amigo el que se junta hacer una carnita asada, se pone su playera del género regix asignado al nacer *Rayada o Tigres*, que grita enfrente de la televisión, toma de su caguama, se pone pedisimo, llega a una fiesta, pide el baño pero en realidad busca a una mujer lo suficientemente borracha para violarla... luego huye.

¿Conoces tú a un Eduardo López?

¿Conoces a Eduardo López?

¡Histórica! Primer final con Clásico Regio en la Liga MX

03/12/2017 | 20:39 | Redacción
 Monterrey vs Tigres a disputarse el jueves 7 de diciembre y domingo 10 del mismo mes, será histórica, pues es la primer final a disputarse entre dos equipos de la misma ciudad sin contar a los que militan en la Ciudad de México



Cometió un delito sexual en contra de mí y no lo encuentro.

Un rasgo característico es que portaba una playera de rayados.

Si conoces a un Eduardo López que ha cometido delitos sexuales o crees que podría cumplir con el perfil, por favor contáctate conmigo

buscoeduardolopez@gmail.com

Saqueen a eduardo lópez



te acuerdas maso de su cara?

Y la chava que invitaste no saca al bato mas info

Por que no recuerdo nada su cara

De la peca de la que venian gente de esa fiesta que lo saquen

si ya les mande mensaje pero tipo ese vato venia de otra fiesta sacas, y se colo hasta la tuya

yo solo me acuerdo que tenia playera de mty

Yo tambien al chile

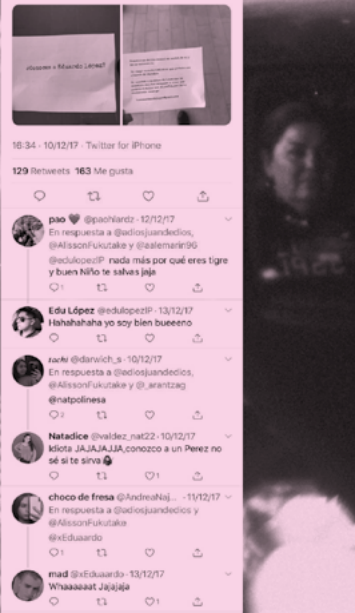
chingao

Issa Téllez
 20 de noviembre de 2017 · 📧

MUY URGENTE Y TEMA SERIO.

hola amixgs paso algo muy serio y feo durante la fiesta y me urge que me ayuden a identificar a un "Eduardo Lopez" tenia una camisa de rayados si alguien hablo con él o alguien que en sus selfies o video saliera alguien asi lo voy a agradecer demasiado es muy serio esta persona va ser denunciada por favor necesito su ayuda.

👤👤 Ivanna Perlette y 45 personas más 5 comentarios



ROMANTIZAR LA PERIFERIA. UNA MIRADA AL BORDE DESDE LA OBRA DE BRUNO MARTÍNEZ

Paola Eguiluz <3



Paola Eguiluz



Iván Eguiluz

“Vivo en un mundo de mentiras, fabricando fantasías para no llorar”. Suena una salsa a todo volumen en la combi que se pasa el alto ante la mirada indiferente de la policía. Alcanzo a ver la sonrisa cínica del chofer que apenas ronda los veinte años de edad. Una historia que se repite constantemente en las calles de Ecatepec.

La vida en las periferias bien podría narrarse a través de los trayectos que recorremos sus habitantes en las combis, microbuses, camiones, taxis piratas, mototaxis, Mexicable o en el Mexibus. Desplazamientos que ocupan entre 4 y 5 horas de nuestro día. La fotógrafa Sonia Madrigal (Nezahualcóyotl, 1978) en su serie *Tiempos muertos*, retrata las actividades que los mexiquenses realizamos en el transporte público mientras nos dirigimos al trabajo o a la escuela: leer, comer, estudiar, escuchar música o simplemente dormir, son algunas maneras de aprovechar el tiempo.

El documental *Rush Hour* de Luciana Kaplan (Buenos Aires, 1971) cuenta la vida de Estela, quien vive en Ecatepec y trabaja en Bosques de las Lomas, Ciudad de México. Una realidad de la que somos parte al menos 1.4 millones de personas que nos desplazamos de la periferia del Estado de México a la ciudad. Los días de Estela transcurren entre sortear la violencia de género y cargar con el costo emocional que implica exponerse durante tantas horas en el transporte público. La imposibilidad de cambiar las condiciones de vida para la gran mayoría de los habitantes de la periferia urbana, permea hasta en el anhelo por algo mejor y se reduce a la mera supervivencia.



Paola Eguiluz

La creciente ola de feminicidios en el Estado de México fue uno de los factores para que los medios y algunos grupos de la sociedad voltearan a ver lo que sucedía en estas zonas. Sin embargo, la mayoría de las veces ese interés dista mucho de ser un acercamiento crítico o verdaderamente empático. Ciertas iniciativas y proyectos artísticos se han colgado de la coyuntura para vender la idea romántica de la periferia, explotar la marginación a su favor, buscando blanquearla y legitimarla por medio de estrategias exotistas; porque la pobreza también es instagrameable.

Incapaces de entender o peor, de reconocer el mal que hacen con sus buenas voluntades —el mundo del arte está lleno de ellas—, debemos cuestionar esas propuestas no solo desde la estética sino también desde la ética. Por fortuna, existen creadores como Pamela Zeferino, Sonia Madrigal, Gabriela Sandoval, Tonatiuh Cabello, Mónica Martínez, Pablo Castro, Antonio Nieto, Maldito perrito, Joshua Hernández, Alonso García, Natalia López y Bruno Martínez, que reflexionan a través de su producción sobre problemáticas y situaciones cotidianas del Estado de México sin martirizar o caer en el sensacionalismo. La obra de Bruno Martínez (Estado de México, 1991) funciona como un recorrido por los deshuesaderos de “La curva del diablo” en la Avenida Central o una visita al tianguis de autos usados de Venta de Carpio, ambos en Ecatepec. Patrullas, pipas de agua, camiones y autos involucrados en accidentes, sirven como autopartes, chatarra o en este caso, como referencia para dibujos, gráficas, esculturas e instalaciones. En la producción artística de Bruno, el automóvil funciona como metáfora de las estructuras de poder.



Nezayork, 2017
Grafito sobre filtro de
aire automotriz
35 x 55 cm

Los autos chocados representados en *Nezayork* (2017) y *Ecatepunk* (2020), aluden a una destrucción o reconfiguración violenta de los sistemas sociales, económicos y políticos, sobre todo en contextos como las periferias. A su vez, las obras señalan cómo el espacio público ha sido invadido por coches abandonados y en consecuencia, se ha generado una problemática ambiental, de salud y de seguridad. Ni hablar de la imagen urbana; una estética precaria que parece ser un principio inalterable para la gran mayoría de los gobiernos de estos municipios.



Ciudad aparente, 2018
Metal, esmalte y vinil
70 x 120 x 2.5 cm



Mexicano ilegal en México, 2019
Metal, esmalte, lona y lazo
35 x 35 x 40 cm

En la pieza *Mexicano ilegal en México* (2019), Bruno recurre a las estrategias que emplean los tianguistas para adaptar sus camionetas a sus necesidades. La obra —un objeto escultórico que incorpora ganchos, tablas y lonas—, nos remite a una caja de carga. Los recursos que usan los comerciantes para optimizar sus vehículos provocan nuevas formas y, a su vez, esa especie de desobediencia civil, da constancia de la inercia del sistema económico que han generado alrededor del comercio informal. Estar al margen y de manera autorregulada es también un modo de alterar estructuras imperantes.

Vivir a la orilla de la ciudad nos da la sensación de pertenecer a ella, aunque ante los ojos de algunos capitalinos solo somos la visita incómoda. La obra *Ciudad aparente* (2018) surge a partir de una serie de grabaciones que realizó Bruno con apoyo de varias personas a quienes les pidió definir la ciudad por medio de un sonido. Cláxones, automóviles, ambulancias y bullicio generalizado, son los elementos identificables de los audios. A pesar de que la periferia compartía los mismos sonidos de la ciudad, la realidad mostraba otra cosa.

El letrero *Ciudad aparente* nos da la bienvenida a una urbe distorsionada que, desde la manera en que está diseñado, en perspectiva, enfatiza cómo nuestra percepción sobre el área conurbada del Estado de México está deformada. La mezcla entre lo urbano y lo rural aún no termina de consolidarse, como tampoco los servicios y las comodidades que ofrece la Ciudad de México. Ser parte de la ciudad sigue siendo una fantasía.

Mientras unos llegan con cámara en mano para mirar de reojo la periferia y así ensanchar sus currículos con fórmulas infalibles y otros tantos se dedican a solicitar becas para hacer derivas por los cerros de Ecatepec como si fuesen safaris, hay quienes seguimos buscando la manera de generar proyectos que tengan alguna incidencia más allá del gremio artístico, de dialogar orgánicamente con el contexto, de fomentar otras economías y de procurar desde el afecto un espacio digno para deambular y soñar.



Vicente Razo, D.N.E., 2019. Detalle de intervención mural. RRD. Cortesía del artista.

LURTES DE MI VIDA, DIOS NO EXISTE.

ICONOCLASTIA E ICONODULIA EN LA OBRA DE VICENTE RAZO.

Julio García Murillo <3

De agosto a noviembre del 2019 dos proyectos de Vicente Razo (Ciudad de México, 1971) han retumbado de manera silenciosa en la grieta que comunica (y abisma) el campo artístico con algunas trazas macropolíticas e históricas (cargadas de comedia y tragedia) de los relatos nacionales (y de sus ansiedades digitales).

En la obra reciente de Razo encontramos una profundización crítica con una manera de pensar desde distintas modalidades de la gráfica. Esto, si por gráfica nos entendemos del tórculo al *like*, del impreso offset al *meme*, del grabado enmarcado a la portada de un disco vibrando en alguna reproducción de Youtube. De hecho, la citación específica de momentos históricos (a partir de investigaciones bibliográficas, iconográficas y de cultura pop industrial) o la traslación de enclaves algorítmicos (entre el *meme* y el ficticio pero adictivo afecto digital), genera juegos de contigüidad con un lento trabajo de improntas y cifrado crítico. Y pienso este adjetivo “crítico” –hoy tan reiterado y vacío-

según la pedagogía de una constante ruptura con la tradición esquematizada por Engels y Marx en los años cuarenta del siglo diecinueve: ese que, para parodiar las escandalosas abstracciones de las discusiones casi religiosas del socialismo utópico de sus colegas y enemigos íntimos, substituyeron su primer libro en colaboración, *La sagrada familia*, como *Crítica de la crítica crítica*.

Este texto explorará, desde dos tonos, un par de muestras presentadas hace apenas unos meses. Sea culpa de quien vomita estas palabras el cambio de registro y los momentos de indigesta solemnidad.

D.N.E. / N.H.D.

Del 24 de agosto al 8 de septiembre de 2019 se presentó la exposición *D.N.E. / N.H.D.* en el puesto de periódico de la Red de Reproducción y Distribución (RRD) de la Unión de vendedores de publicaciones y revistas atrasadas Vicente Guerrero Saldaña. El espacio de exhibición e intervención del colectivo está ubicado a unos cien metros del metro Juanacatlán. Este fragmento se divide en incisos con claves históricas, descripciones y delirios de interpretación.

Lado A (o pista expuesta): D.N.E.

En 1947 Diego Rivera presentó *Sueño de una tarde dominical en la Alameda Central* para el restaurante Versailles del desaparecido Hotel del Prado. En el montaje iconográfico y textual del mural, Rivera insertó –debajo de Benito Juárez y cerquita de Maximiliano de Habsburgo– el rostro y pecho de Ignacio Ramírez “El Nigromante”. El poeta y médico liberal sostenía con ambas manos un manuscrito con la frase: “Dios no existe”. El *collage* macabro del rostro de Ramírez con su ateísmo radical volvía a emplazar una revuelta contra-metafísica con un siglo, al menos, de duración. Pero el montaje riveriano implicaba ya una traducción o, propiamente, una forma de pensar el mural como espacio de desplazamientos históricos-críticos, ya que, y aquí vendrá una clave, Ramírez dijo “Dios no existe” de otra forma (ver *infra* Lado B).

Para Rivera, en plena fiebre alemanista y de falsas alianzas de clase en los años de una internacionalización de posguerra, remover lodos y tufo religiosos implicaba también tensar las alianzas de la nueva industria nacional aliada con poderosos grupos católicos –en un momento en que las divergentes agendas proletarias del muralismo salían del *trend* nacional y que implicaba un calmante pecuniario para la intoxicación cristera. La sentencia causó tal prurito, que grupos de choque católicos –supuestamente pertenecientes a la Universidad, que aún estaba en el Centro Histórico – agredieron de manera directa la obra: rayas, hoyos y taches sobre el “Dios no existe” hasta borrarlo.

El mural fue clausurado, se cuenta que Siqueiros sacó su revólver y, en una alianza pictórica (que no ideológica), quiso perseguir a los censores. Tuvieron que pasar varios años hasta que Rivera –presionado por un cáncer que lo devoraba por dentro– accediera a escribir sobre la censura una frase encriptada: “Conferencia en la Academia de Letrán el año de 1836.” Aún se puede leer hoy esa clave en el Museo Mural Diego Rivera, espacio al que se trasladó el mural después del terremoto de 1985.

Lado B (o pista oculta): N.H.D.

Hace casi 180 años, por ahí de 1836 –ya lo dice el texto riveriano–, Ramírez respondería ante una pregunta casi inquisitoria:

¹ Guillermo Prieto, *Memorias de mis días* (París/México: Librería de la Viuda de C. Bouret, 1906) 192.

² Prieto, *Memorias*, 190.

-¿Qué le gusta a Ud. más de México? – Le preguntaba Tornel con énfasis.
–Veracruz – respondió; –porque por Veracruz se sale de él.¹

La ironía de Ramírez calificada por sus oyentes como “un viborero de blasfemias”², es parte de las *Memorias de mis días* de Guillermo Prieto, liberal y fundador de la Academia de Letrán. Prieto registró con una prosa hipnótica la reseña de la lectura que el Nigromante presentaría en la Academia. Era regla común que no había reglas, excepto que quien quisiera ser aceptado en la institución literaria debía presentar una conferencia. En Letrán deseaban hacer de la letra escrita y su confrontación entre pares una forma de crítica de su época. Para ellos, todos hombres –con trajes de diferente valor económico: el de Ramírez era casi una garra–, la traducción de Lord Byron, Shakespeare o Goethe operaba como instrumental de alejamiento antigachupín.

Pensar que lo que más le gustaba de México a Ramírez era su puerto de salida, se sumaba a la herejía de su conferencia que iniciaba con una sentencia brutal: “No hay Dios. Los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos.” Como era de esperarse, la blasfemia causó estrépito. Prieto contará paso por paso cómo se le permitió su lectura y la entrada de sus anticlericales ideas ilustradas. Ante la justificación de la belleza (y en clave metafísica, la existencia) de Dios se argüía por sus obras, Ramírez contestaba “¿qué usted no puede figurarse un relojero jorobado y feo?”³

³ Prieto, *Memorias*, 192.

Probablemente el naturalismo del Nigromante, más que sólo atender a su singular formación médica y forense, también apelaba a una especie de materialismo radical (ateo y maldito) o aquello que Marx, 20 años después, calificaría en sus *Grundrisse* como un “materialismo naturalista” contra los naturalismos de los científicos evolutivos. Por otro lado, contra los defensores de la justicia divina, en su versión aristocrático-clerical, Ramírez sacaba la espada entintada.

Play en simultáneo: pista expuesta + pista oculta

Como en set de historia mural, Vicente Razo presentó en simultáneo dos pistas de los discos rayados de la pintura nacional a partir de un proyecto de intervención mural. Al exterior del puesto de periódicos de la RRD, en la parte posterior, sobre un chillante azul cielo se podía leer un entrecuillado “Dios no existe” y debajo su autor, Diego Rivera, pintados ambos en amarillo con borde rojo. El rótulo fue trazado por Joel Castro “Don Rotulos”, un miembro del equipo de la RRD y podía ser leído por los transeúntes y conductores de la calle Pedro Antonio de los Santos en la colonia San Miguel Chapultepec. Un chiste post-riveriano, por un lado, a las pretensiones siqueirianas de murales automovilísticos (tipo *billboard*) que al final habían estado siempre presentes en las torterías, puestos de periódico, cerrajerías y, como lo anticipaba desde los años treinta, hasta las pulquerías del centro de la ciudad.



Vicente Razo, *D.N.E.*, 2019. Detalle de intervención mural. RRD. Cortesía del artista.



Vicente Razo, *D.N.E.*, 2019. Detalle de intervención mural. RRD. Cortesía del artista.

Al lado del puesto de periódico, un soporte sostenía con imanes un cartel que desplegaba siete hojas de libro y un retrato heroico de Ignacio Ramírez al lado del título del proyecto *D.N.E.* Razo seleccionó un texto de Justo Sierra sobre los funerales del Nigromante y otro, de Prieto, sobre su entrada a la Academia de Letrán –tal vez pre-seleccionado en una antología de Carlos Monsiváis.

Probablemente, el juego más retorcido de la exposición era la revelación de la pista oculta del encriptado riveriano: al interior del puesto se leía en negro sobre fondo blanco “No hay Dios. Los seres de la naturaleza se sostienen por sí mismos.” Al lado de la sentencia, un retrato de Ramírez y debajo su nombre. Del otro lado, playeras amarillas con impresos en serigrafía con tinta negra, o su reverso, negras con impreso amarillo, parecían reverberar la impresión de Prieto en 1836: “sus ojos negros parecían envueltos en una luz amarilla trágica.”⁴ Esta especie de intoxicación de

azufre, servía para liberar los demonios ateos, las conjuras del Nigromante por un mundo sin dios ni justicia divina. Sobre una base-asiento, un libro histórico: *Ignacio Ramírez (El Nigromante). Bosquejos históricos*⁵.

⁴ Prieto, *Memorias*, 189.

⁵ Luis Reyes de la Maza, *Ignacio Ramírez (El Nigromante). Bosquejos históricos* (San Miguel de Allende: Gobierno del Estado de Guanajuato, 1982).

Conceptual Trends

Desde hace años, la textualidad del muralismo ha constituido una constante en las investigaciones artísticas de Razo:

Un aspecto poco discutido de la práctica muralista en México es el uso y la presencia de texto en la mayoría de los murales más importantes de Diego Rivera, principalmente, pero también en los de Siqueiros, Orozco y otros. Esta presencia del texto y de la palabra escrita en el proyecto muralista, antecede –por décadas– la fiebre del lenguaje (el alfabeto para ser más claros) conquistando a las artes visuales. (En otros textos he mencionado al Muralismo como un antecedente directo al Arte Conceptual)⁶.

La fiebre alfabética alude, como ya lo señala, a la historia blanca y neoyorkina del arte conceptual: al conceptualismo de definiciones tautológicas, a las fichas técnicas o a las fotocopias Xerox como espacios de exhibición a lo Lippard y Siegelau, a las canciones centelleantes de Red Krayola o a la invasión de tipografía gigante en las salas de exhibición. En los ejercicios de contra-epistemologías artísticas del sur, estos elementos, con sus diferenciales críticos, se han subvertido para inscribir otro tipo de textualidades: de desplazar la noción de centro, de articular sincronizaciones, de emancipar otras lógicas, de hablar de nuestras dictaduras y democracias autoritarias. Pero la operación de Razo, sin embargo, al leer de manera sincrónica el muralismo con el arte conceptual, brinca al vacío y revienta las expectativas bienhechoras y bien pensantes tanto de los unos como de los otros: la historiografía canónica, por un lado, y el reciente “buenaondismo” emancipado latinoamericanista (con sus trazos de-post-colonial & co.) no aniquilan los vericuetos historiográficos de la violencia estructural, sino que más bien apaciguan su apariencia en una ficción libertaria (de clase y falsa conciencia). En vez de éstos viejos y nuevos moralismos hemisféricos, parecería que su obra nos sugiere mejor descifrar a fondo las claves textuales e históricas de los propios muralismos (sus abismos icónico-textuales y sus luchas intestinas).

Desde las construcciones críticas de Razo –que podríamos situar ya presentes en sus *Ediciones de interés general* desde, tal vez, el 2004–, el potencial transportable del muralismo –esto es, del literal traslado de su función social (e histórica)– se revelaba ya en la traducción –¿tal vez confusión, tal vez una serie de malentendidos?– del “No hay Dios” atribuido a Ramírez por el “Dios no existe” de Rivera; pero a su vez, la posterior encriptación de “Dios no existe”

⁶ Vicente Razo, D.N.E., Proyecto de intervención mural. Archivo del artista.



Vicente Razo, *New Order*, 2019. Detalle de exhibición. Garash. Cortesía del artista.

por “Conferencia en la Academia de Letrán el año de 1836” parecía hacer retornar claves para articular los índices de una iconoclasta política atea –precisa en estos tiempos de franciscanismo pauperizador de Estado y de moralismos transformadores de violencia pro gracia de *#nosabemosqué*. Entre estos elementos, Razo busca en el texto del muralismo “una evidencia clara y concreta de su aspecto social, educativo, histórico e interdisciplinario. Es también, curiosamente, la parte de dicho proyecto más transportable, traducible, y clara.” Y claro, tal vez, también del dios no existe del no hay dios y visceversa. No está demás decir que este proyecto, de gestación lenta, se originó en 2004 para un proyecto de *billboards* en Los Ángeles y a la hora de la hora lo rechazaron.

New Order

Por experiencia propia y complicidades, algo sé de que *D.N.E* llevaba años en gestación virulenta. Aquí la liga con otro proyecto reciente se me figura como un riesgo sólo atenuado por su cercanía en el calendario –que tomo como personal, de ahí la ridícula intromisión de un sujeto en el texto. Unos días apenas después del cierre de *Dios no existe*, Razo inauguró el 26 de septiembre la muestra *New Order*. La sala estaba dividida en dos secciones divididas quirúrgicamente por un texto escrito por el propio artista:

La semana es patrimonio empresarial. El primer código de control, la programación (literal) de lo ordinario. La primera orden en el lenguaje, C++ <<LMMJVSD>>. *The first command... insert / escape ... entrada / salida.*



Vicente Razo, *New Order*, 2019. Detalle de exhibición. Garash. Cortesía del artista.

La necesidad de desbaratar el calendario quizás sea el trabajo político más trascendente, que ha sido postergado: la prisa por lo real nos lo ha cancelado, y nos ha alejado del ritmo gélido de lo increíble. ¿Cómo arruinar el destino, dismantlar agendas, ensuciar la vida de todos los días? Reprogramar el presente para sugerir un cambio que comience en siglos, que ya se acabe la semana.

El mes 13, el día 32, la hora 25, el segundo 69. ¿Otro tiempo es posible? Si lo empezamos a nombrar quizás puede empezar a existir, es solo cuestión de tiempo.

Vernos alejados por nuestras prisas del “ritmo gélido de lo increíble” parece activar un punto de ignición para buscar formas de quemarlo todo y empezar (cada día) un nuevo orden con los mismos días, son sus mismos nombres, pero retorcidos; un tiempo que le metiera el pie a ese patrimonio empresarial (y, por lo tanto, religioso) de la semana laboral y sus dos días de consumo libre –para ese porcentaje de la población que puede y debe hacerlo.

Si después de leer el texto tomábamos el camino hacia el pasillo de la izquierda, entonces nos veíamos hipnotizados por un ambiente sonoro-visual. Al fondo, nos encontrábamos en un cuarto saturado de piso a techo con una serie de carteles. El cuarto tampoco era desechable o uno entre otros, se trataba de un espacio común para las clases medias artísticas mexicanas de la Ciudad de

México: una casa cualquiera de la Colonia Roma con kilos de yeso para aparentar una restauración que aludiera a una fuerte estirpe porfiriana, posrevolucionaria, post-guerra civil, de mediados de siglo, del boom de la bolsa o del bang del narco, sea cuando sea que haya sido posible adquirirla, eso sí, con sus baños con oropel de pasado.

El elemento extraño, gélido con una calidez popular, era el conjunto omnipresente de carteles pegados directo a muro, uno a lado del otro. Una especie de ejercicio de muralismo textual en soporte cartel de lucha libre que desplegaba órdenes aleatorios, malditos, absurdos, viscerales de los días de la semana: después de un sábado un lunes o de un domingo un viernes, y las variaciones se llevaban a un límite apenas soportable. Visiones que desde una mirada empresarial activaban una herejía al hombre respetable (y tal vez machín, mala onda y, al final, culero): cada día exige sus expectativas, sus deberes, sus funciones, sus desfogues, sus descansos, sus culpas, sus dioses.

Pero esta semana reordenada no planteaba tampoco una especie de retorcida lógica nativista y originaria con ínfulas de cambiar absolutamente todo, no esperaba un ideario metafísico y trascendental –vicio de los revolucionarismos utópicos y poco científicos de nuestros días. La intervención probablemente pregunta: ¿y si mejor quebramos la semana como una botella en la cabeza del patrón? ¿Si desbaratamos la programación al reordenar los días y, así, en un juego de variaciones descontrolamos su valor de uso y su lógica de cambio? Al centro de este espacio había un piano y la variación llegaba ahí más cerca del cerebro. Razo invitó a Emilio Hinojosa Carrión y a Jorge Solís Arenazas a realizar en colaboración la pieza *Wek/end*. El artista aquí continuaba su escritura:

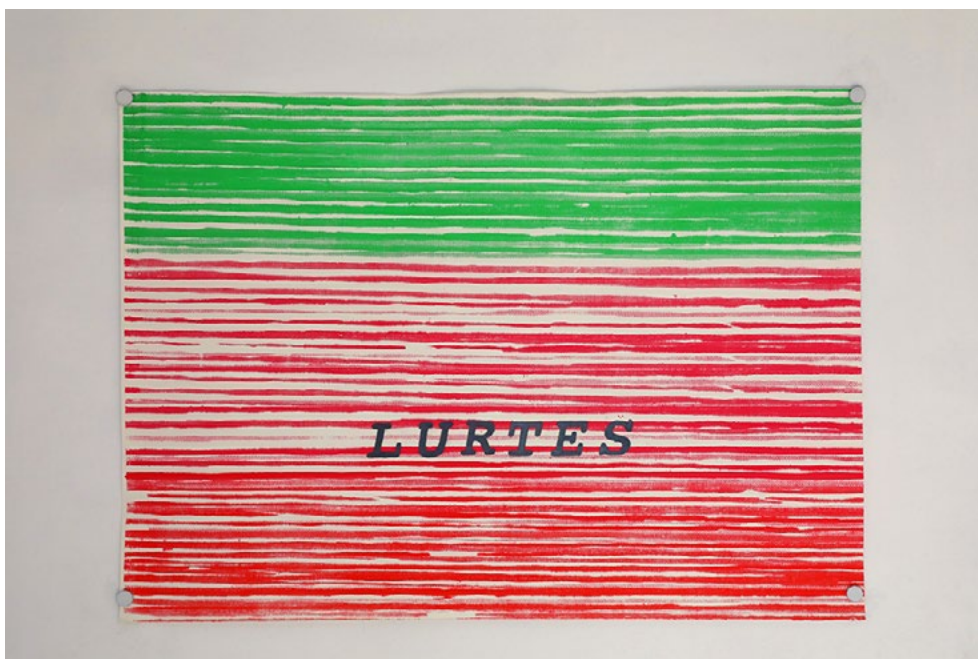
En realidad, ninguna fecha se repite.

Los posters que cambian el orden de la semana se convierten en una partitura, indicaciones de otras posibles secuencias en el tiempo, los tonos y ruidos que envuelven el espacio son una lectura sonora de estos reacomodos, se aprovecha que el código del calendario se espejea en el lenguaje de la música: 7 días para 7 notas.

La composición es una biografía o un calendario accidental, subjetivo. Como en la memoria cada día es distinto, pero igual, el control por decreto se pierde y se desbarata el encadenamiento ordinario del tiempo. La armonía, arbitraria como siempre, solo aparece en cualquier momento.

La sincronía arbitraria de los “7 días para 7 notas” desnaturalizaba el orden en una clave en la que, tal vez, la calva de Theodor Adorno se hubiera llenado de rizos pelirrojos: la esperanza que había encontrado en la dodecafonía de Arnold Schönberg se desplegaba en la sentencia brutal de que ninguna fecha, como ningún sonido, se repite: pero la destrucción modernista de la reflexión en la historia de música misma, hacía explosión al quebrar también el patrimonio ordinario de los días. Un experimentalismo muralista que, por otro lado, hubiera sacado de quicio a David Alfaro Siqueiros y a su tarea de transformación ideológica de sus comitentes por vía poliangular.

Con las retinas y los tímpanos alterados, si regresábamos al centro de la sala y tal vez releíamos el texto, para ver si entendíamos algo, podíamos entrar al otro cuarto. Este desplegaba una serie de serigrafías, una tras otra, en una clave aparentemente tradicional de cubo blanco. Aquí el elemento disruptor era, de nuevo, la textualidad y sus fantasmas cromáticos.



Vicente Razo, *Lurtes*, 2019. Serigrafía. Cortesía del artista.

Razo presentó ahí la serie *Lurtes*. Serigrafías en tres colores: verde y rojo sobre el blanco del soporte y negro para el texto sobrepuesto –en tipografía Courier New. “Lurtes” un día de la semana especialmente feo inventado por los irreverentes creadores de la cuenta de @tripsdensos (“pinches genios” diría Razo). Si bien el verde y el rojo desde una perspectiva literal aludía a colores patrios, más bien refiere de manera directa en la iconografía de Razo al verde neón y al rojo chillón de la cuenta de Instagram. Aquí la sugerencia de un día entre lunes y martes, o que es lunes y martes ambos al mismo tiempo, o su clímax intermedio de mediocridad laboral, pauperizante y enclavada en una lógica del consumo del que no podemos definitivamente huir, aparecía como líneas tipográficas de un tatuaje recién trazado.

En *New Order* los días de la semana parecían ser esa variación aleatoria enloquecida y consciente o, por otro lado, su promiscuidad sintáctica en clave meme.

Antes de salir o de quedarte a emborrachar de manera ordinaria –o sea, hasta que acabes en la siguiente fiesta o de plano en la calle vomitando tus días y seguir al viernes laboral o de pauperizado artístico– veías una serie de carteles enrollados sobre la mesa, a precio económico. Una estrategia virulenta y anti-franciscana incorporada por el propio artista en casi todas sus exposiciones, casi en la lógica de las exposiciones posteriores a la Revolución Francesa en las que sin clero, aristocracia, ni academia, el artista juega a (y lucha por) valerle por sí mismo.

A modo de invitaciones

Entre quebrar el tiempo y negar al dios, ese de los monoteístas o ese de los empresarios (que al final resulta el mismo), algo se movía en las dos exposiciones recientes de Razo.

Un elemento quería dejar reservado para el final, motivo que simultáneamente fue el inicio público de ambas muestras. La invitación de *N.H.D.* parece un meme gráfico, un juego de imágenes herético, secuencial y mala leche. Ésta consistió en una impresión en cartulina azul doblada como un pequeño cuadernillo: al interior los datos de la expo con una imagen de Ramírez. Al exterior, un chiste. De un lado decía, N.H.D. y se sobreponía a la imagen de dos mujeres emperifolladas en vestidos elegantes del fin de siglo XIX (tomadas del mural, exactamente, un motivo montado a la derecha de Frida Kahlo y de la Catrina en el mural de Rivera del Hotel del Prado). Ellas se toman del brazo y una de ellas sostiene un libro; del otro lado del impreso, un zoom a ese libro con el texto sobrepuesto de D.N.E. y en la imagen la revelación de que aquella publicación, era una biblia (la imagen de un libro con una horrible cruz cristiana). Corte, zoom, corte. Por otro lado, la invitación de *New Order* es una impresión de tinta negra sobre papel blanco, una cita literal a la portada del cassette de *Substance* de 1987, una compilación de éxitos del grupo de Manchester, diseñada por Peter Saville, prácticamente el diseñador de casi todos sus discos.

Cita sobre cita y sobre gesto, gráfica, meme y herejía hacen emerger la sospecha de habitar entre tradiciones artísticas ahogadas por los eructos de su propio tufo, rodeados por alusiones a estirpes revolucionarias y asesinas, parodias de sagradas familias que se devoran en su crítica crítica. Tal vez *D.N.E.* y *New Order* –como en otros momentos de su producción– atacan también esa “crítica crítica” contemporánea, se burlan de la *intelligentsia* intoxicada y acomodada ideológicamente en tradiciones muertas e instrumentalizadas para constituirse desde el saqueo.

Y es que entre la demolición de la semana y la reiteración de la inexistencia de Dios, también aparece el llanto liberador de Guy Debord –que según Razo, en otra de sus series de arte correo, simplemente llora; Guy Debord quien llora con Marx en el infierno (mientras ambos, tal vez, *escorelean* a @tripsdensos mientras se cagan de risa de Jake y el “Gordo”).

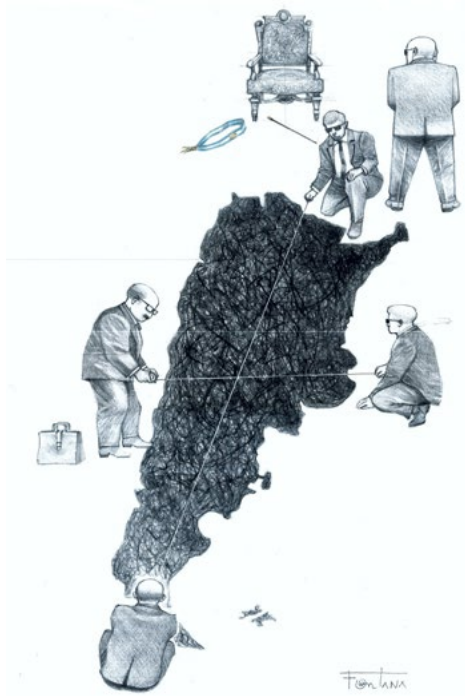
MALVENIDO FMI

Cecilia Medina <3



Daniela Castillo

María Lorena Castro



Roberto Fontana

En agosto de 1940 el Gobierno de Estados Unidos creó una agencia a través de la cual aspiraba a concentrar todo lo vinculado a las relaciones con Latinoamérica, a la que llamó *Office of Inter-American Affairs* (OIAA). La dirección estuvo a cargo de Nelson A. Rockefeller, quien junto a su amigo George Gallup (gurú de las encuestas) desarrolló un proyecto para el conocimiento de la opinión pública. Gallup puso como condición que su vinculación no fuese de conocimiento público, y Rockefeller lo aceptó. Pocos meses después, Rockefeller establecería la *American Social Surveys INC.* (ASS) —una empresa privada sin fines de lucro— con Gallup a cargo de la presidencia. En octubre del mismo año, con la creación de *Export Information Bureau*, dependiente del Departamento de Estado Americano, se organizaron los primeros viajes de quienes cumplirían un rol fundamental de contacto con los residentes de cada país; comenzaron por Brasil y Argentina en febrero de 1941. Casi simultáneamente, se establecería en Buenos Aires la agencia de publicidad J. Walter Thompson, que tendría a su cargo las encuestas sobre medios, formalizando de ese modo el trabajo del representante americano¹ realizado el año anterior. Al mes siguiente, ya se publicitaban a página completa en los principales diarios de cada país latinoamericano especialmente en aquellos que consideraban en potencial conflicto con los Estados Unidos. El plan era claro: todos y cada uno de ellos debían depender económicamente de la Secretaría de Estado Americana. Esto no fue consultado con los Embajadores con el argumento de ser “una desafortunada idea”, el plan quedó oficialmente cancelado.

El objetivo de contar con un Departamento de Investigaciones para el estudio de la conducta en los países de Latinoamérica era desarrollar estudios sobre hábitos, gustos y opinión de los habitantes; de este modo consta en los registros del Departamento de Estado Americano la autorización expresa para la investigación en Brasil, bajo la nomenclatura Cantril/May 29,1941/NACP/229/1/138/18.

Gisela Cramer y Ursula Prutsch han investigado acerca del funcionamiento de la *Office of Inter-American Affairs*, en un periodo que abarca desde 1940 hasta 1946. Basándose en los documentos de Estado, afirman que la mayor parte del trabajo consistía en la preparación de informes para ser utilizados por distintos departamentos del gobierno atento a la diversidad y amplitud de información analizada (commodities, sistemas de comunicación, encuestas de opinión pública, etc.). Se trata del primer antecedente oficial de lo que luego se conocería como “estudio de la comunicación”; a través de la utilización de los resultados obtenidos de estas encuestas de opinión pública los miembros del gobierno estadounidense formaron las estrategias de propaganda para concretar objetivos específicos² en la región.

Entre esa primera incursión de Rockefeller en la gestión de gobierno y la que aquí nos interesa pasaron varios presidentes en Estados Unidos: Roosevelt (1933-1945), Truman (1945-1953), Eisenhower (1953-1961), Kennedy (1961-1963) y Johnson (1963-1969). Fue con la asunción de Richard Nixon que Rockefeller pudo retomar su proyecto sobre Latinoamérica con el plan que venía gestando desde los años cuarenta, y esta vez sin ningún tipo de limitación. *The Rockefeller*

¹ Georges Landes fue el representante en Argentina para *The Export Information Bureau*.

² Gran parte de la documentación relacionada con *American Social Surveys INC.*, la agencia establecida por Hadley Cantril y George Gallup para evaluar y llevar adelante las encuestas, se encuentra en la sección OIAA. Análisis realizados por Leonard Doob, experto en propaganda, se encuentran por ejemplo bajo el título “División de Planeamiento de Contenidos”.

³ Rockefeller, N. (1969). *The Rockefeller Report on The Americas. The official report of a United States Presidential Mission for the Western Hemisphere, The New York Times Edition*. Chicago: Quadrangle Books.

⁴ Smith, R.N. (2014). *On his own terms. A life of Nelson Rockefeller. The limits of Power*. New York: Random House. p.552

⁵ <https://tapas.clarin.com/tapa.html#19690701>

*Report on The Americas*³ fue entregado al presidente Nixon luego de la gira por Latinoamérica realizada entre manifestaciones y protestas sociales, que tuvieron su punto culmine en nuestro país. Así lo manifiesta el propio Rockefeller en su biografía: “El viaje final, que comenzó el 29 de Junio, fue notablemente una malvenida.”⁴

No sorprende en absoluto que, en la introducción del reporte, un exultante Nelson Rockefeller se dirija a Nixon como “el líder de la nación más poderosa del mundo”. Hasta aquí, el tono del informe no revelaría lo que sí encontramos a través de los registros filmicos de noticieros, los diarios e incluso la propia biografía de Rockefeller, editada en 2014. Pareciera que su máximo anhelo era mostrar una Latinoamérica acorde al plan de Nixon, donde se obedecería su política exterior sin poner obstáculo alguno.

Pero, ¿qué podría haber sucedido en Buenos Aires para espantar al incansable conquistador Rockefeller?

Los titulares de los diarios del 1 de julio de 1969 refieren que, a su arribo, el gobierno de Onganía había declarado el estado de sitio⁵. Mientras que Rockefeller cita haber escuchado las balas que mataron a Augusto Vandor. Al mismo tiempo en que el Presidente Argentino lo recibía en la Casa Rosada, en la ciudad de Buenos Aires artistas convocados por la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* lo recibían bajo la consigna *Malvenido Rockefeller*, una exhibición que fue levantada por la policía el mismo día de su inauguración, y en la cual se presentaron afiches originales de destacados referentes como León Ferrari, Carlos Alonso, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Juan Carlos Distéfano, Ricardo Carpani, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega, Diana Dowek, Rómulo Macció y Margarita Paksa, entre otros.

Pero, ¿qué sucedía en las calles de la Argentina en los meses previos al arribo de Rockefeller?

Según Natalia Vega, Dra. en Ciencias Sociales “... el año 1969 fue para el movimiento estudiantil y el movimiento obrero —así como para el frente antidictatorial en general— un año de intensas luchas, masivas movilizaciones, y también, de feroces represiones que culminaron con nuevos asesinatos de manifestantes a manos de las fuerzas policiales o del ejército...”⁶ Vega señala que la estadía de Rockefeller en Argentina duró algo más de 30 horas, pero la movilización que su visita generó antecedió a su arribo. Estudiantes, trabajadores, diversos partidos políticos, organizaciones revolucionarias, artistas plásticos e intelectuales de Capital Federal, La Plata, Córdoba, Tucumán, Corrientes, Rosario, Paraná, Santa Fe, Mendoza, y varias zonas del Gran Buenos Aires llevaron adelante protestas que costaron vidas, causaron heridos, detenidos y la intervención de varios gremios.

Rosario y Córdoba tuvieron ambas sus “azos” (rosariazo, cordobazo), mientras que Santa Fe tuvo como protagonista principal al movimiento estudiantil universitario; esto último guarda particular relación con el texto de la carta convocatoria que realizó la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos⁷ donde los

⁶ Vega, N. (Septiembre 2012). *Malvenido Mister Rockefeller: Acciones de protesta en 1969. Rojo y Negro*. Revista del Centro de Documentación y Estudios Sociales, (2), pp. 4-11. Edición en línea en <http://www.narrativas-memoria.com.ar/>

⁷ <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/763721/language/es-MX/Default.aspx>



María Lorena Castro



Daniela Castillo



Thornton Alejandro



eMePeCe



Fernando Rauy

firmanes señalan: “... Pintores de la Argentina participamos en la resistencia al norteamericano con esta muestra que dedicamos a los gremios, a los estudiantes; y a todas las fuerzas que en América Latina luchan por su liberación...”

En una nota aclaratoria, Vega hace mención a una publicación de Gregorio Selser donde el periodista e historiador argentino plantea que el objetivo último de los viajes de Rockefeller era recolectar la información necesaria para encarar el diseño de un nuevo proyecto que reemplazara la fracasada Alianza para el Progreso que había sido lanzada por Kennedy, pero que Nixon nunca reeditó ninguna nueva Alianza, y que el “Informe Rockefeller” solo sirvió para engrosar las ya nutridas filas de la bibliografía existente sobre la problemática latinoamericana⁸.

⁸ Selser, G. (1993) ¿Hacia un nuevo concepto económico de Estados Unidos hacia América Latina? *Entre la realidad y la fantasía*, Poesía y Cultura, primavera, (2).



Gastón Andretta



Gabriela Sennes

Esto último guarda total coherencia con los antecedentes del trabajo que Rockefeller venía realizando desde 1940 en la *American Social Surveys Inc.* Avanzando en su análisis, Selser menciona al Profesor de la Universidad de New York James Petras, quien en 1991 reconocía que “lo mismo en Brasil que en Venezuela, Jamaica, Colombia, Perú y Argentina, se trata de una neoliberalización sin ningún flujo real de nuevos capitales, sino de pillaje liso y llano, de tomar sin dar, sin principio alguno de reciprocidad. Estados Unidos no ve a América Latina como un igual económico *sino como a alguien de quien aprovecharse, en función de sus propias necesidades, no es una relación igualitaria*”.

Esta visión —décadas después de los hechos que nos ocupan— no difiere en absoluto de lo que estudiantes y gremialistas vislumbraron en los meses previos a la visita de Rockefeller, y que los llevó en distintos puntos del país a manifestarse activamente. Un dato no menor es que la visita coincidió con el tercer aniversario del golpe de Estado liderado por Onganía: algo que habla a las claras del poco tino de quien organizó el viaje o de lo poco que les importaba realmente el tratar con un presidente de facto.

El 30 por la mañana, Onganía recibió al visitante en la Casa de Gobierno mientras era asesinado Augusto Timoteo Vandor⁹. Por la tarde, Raimundo Ongaro ratifica el paro del 1 de junio y anuncia un homenaje para los trabajadores y estudiantes detenidos. Sin demora, el gobierno intervino los gremios afiliados a la CGT de los Argentinos y detuvieron a varios dirigentes. Al día siguiente sería decretado el Estado de Sitio; el paro se llevó adelante a pesar de todo.

Malvenido Mister Rockefeller es un hito histórico en la historia del arte argentino. Esta fue la primera y única vez en que los artistas dejaron de lado sus

diferencias estéticas en pos de llevar adelante una manifestación a través de sus obras. Los afiches eran mucho más que el papel y la imagen impresa, eran una demostración de unidad y lucha; eran la prueba de que los artistas en tanto personas no estaban ajenos a todo lo que sucedía en el país. Prueba de ello es la entrevista que Julio Bárbaro¹⁰ le realizó a Ricardo Carpani y a León Ferrari en su programa “La obra de Arte”. Allí ambos artistas coinciden en que *Malvenido Mister Rockefeller* fue un hecho extraordinario, ya que todos pertenecían a espacios antagónicos. Mientras que Carpani no dejaba de insistir en la banalidad del Di Tella y la arbitrariedad de Romero Brest, Ferrari le reconocía cierto mérito a este espacio de vanguardia para algunos de los artistas que allí trabajaron. Quizás haya sido el tono conciliador de Ferrari mantenido durante la entrevista lo que obligó a Carpani a reconocer que para concretar *Malvenido* fue necesario un coincidir de todos los que habían discrepado antes.

Pero para coincidir, primero fue necesario que los artistas que participaban en el Di Tella se revelaran contra el Instituto y se preocuparan por la función social del arte, y esto tuvo lugar por el gesto conciliador con que León Ferrari acercaba a sus compañeros del Di Tella con los artistas plásticos.

Paralelamente, el Movimiento Espartaco había decidido su disolución atento a que los objetivos que los convocaban como grupo, pasaron a ser los mismos que los de la mayoría de sus colegas: “sí una finalidad es común, sus componentes deben integrar esa comunidad mayor”¹¹. Y esto de cierto modo impulsó la Lista Blanca —ganadora de las elecciones en 1968 en la SAAP— donde muchos de sus candidatos habían integrado el Movimiento Espartaco. Como explicaba Carlos Sessano: “la SAAP tenía prestigio y era una plataforma ideal desde la que moverse, espontáneamente, se parece bastante a un movimiento, ahora sin nombre, no había dogmatismo, una actitud colectiva beligerante nos unía la violencia y el anti-oficialismo”.

Actualmente no es un Rockefeller quien nos visita: la cuestión cambia de nombre, pero no de intención. Por eso hoy le decimos Malvenido al FMI.

Afortunadamente, muchos artistas se han interesado y han aceptado la invitación a crear afiches para la exhibición homenaje a la convocada por la SAAP en 1969; en ellos residen todas nuestras esperanzas estéticas porque sabemos que lo que está sucediendo y lo que vendrá será tanto o más duro que lo que ya sucedió.

Los que trabajamos en la cultura carecemos de otras herramientas fuera de la creación, de modo que hasta que la muerte nos sorprenda seguiremos trabajando creativamente por consolidar una expresión artística que nos represente.

No podrán quitarnos la pulsión que el arte tiene en nuestras vidas. Por eso, ¡Malvenido FMI!

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=ipacC8fV0HO>

¹¹ Grupo Espartaco: Espartaco 1959-1968. Galería Witcomb, Agosto 1968, Bs. As.

Selección de imágenes de la exposición “Malvenido FMI” para este artículo.

⁹ <https://www.laizquierdadiario.com/La-muerte-del-Lobo-Vandor>

PACHAKCHAKI O SACO PARA CIEMPIÉS

Miguel Cordero <3



"Igual vemos, distinto entendemos"

José María Arguedas

Un yo colectivo imbricado en un cuerpo campesino y andino: un conjunto de cincuenta pobladores de la comunidad de Patabamba metamorfoseados en un artrópodo solidario. Un ciempiés dorado con la pretensión de crear caminos de cicatrización en su andar. Sus pasos recorren la Laguna de Qoricocha y el mirador de Capaccancha: un territorio dibujado por un yo festivo en las montañas. Al insertarse en ese paisaje surgen los males propios de las heridas y sus posibles justificaciones, como que el sentido de peruanidad se desvanece a partir de los 3,500 msnm o que el olvido ancestral no es otra cosa que un enunciado de la ausencia, una manera de erradicar al "otro" deslegitimándolo y desconectándolo de su condición humana a través de una estructura desigual, injusta y concatenada o, incluso, que la proyección de inequidad, en el recorrido simbólico del insecto, no es otra que la representación del infinito manifestado a través del espiral, dibujo irónicamente trazado para hacer sorna o desnaturalización de la institucionalidad de la Marca Perú, lectura de una imagen cenital en el video que cuestiona, desde la perpetuidad del extravío, la oficialidad de una imagen exportable, superficial y, a veces, hasta necia.



"En el arte el sol es azul, pero también puede ser amarillo". Mi compromiso es cada vez más fuerte con cada integrante del pueblo de Patabamba, por eso, al respeto de sus cosmovisiones y religiosidad también sumo la solidaridad y respeto a quienes le han dado orientación de gesta reivindicatoria al arte que realizo.

En el tránsito de sanación, en ese camino de cicatrización al andar, esa línea humana también hace referencia a los liderazgos de autoridades nacionales que bajo el estamento de responsabilidades políticas, de aprovechamiento y desatención pública, han propiciado feliz castigo últimamente. La metáfora de quién encabeza arbitrariamente los destinos del yo colectivo, a manera de caudillo, evidencia la relatividad de cualquier decisión en la que el error tiene efectos de derribamiento dominio y en la que el acierto es más bien un triunfo de regocijo comunitario. La fibra elegida en la confección del saco para ciempiés o Pachakchaki se obtiene a partir del animal de pastoreo prevaleciente en la zona: lana de oveja. Es precisamente esa elección la que enfatiza el aspecto gregario, pastoril y de sacrificio en una multitud envuelta y alineada a manera de rebaño en una prenda utópica de vestir.

Finalmente, los quechuahablantes diferencian un nosotros inclusivo de un nosotros excluyente: *ñoqanchis / ñoqayku*. Me pregunto si ¿el yo poético del ciempiés frente a esa dicotomía, está integrado orgánica o epidérmicamente con la comunidad a la que le asiste el trabajo conjunto? ¿es el Pachakchaki prueba de fraternidad y pauta de armonía entre el pueblo, su realidad y lo ficcionado?



El Pachakchaki ha sido confeccionado por la Asociación Artesanal Llapan Pallay Yachac de la comunidad de Patabamba, en el Cusco, compuesta por: Teresa Tintaya Ojeda, Rosalia Ojeda Champi, Apolonia Champi Quispe, Roxana Huamani Champi, Stanislaa Mandortupa Mandortupa, Cleseria Loque Muñoz, Fortunata Lloque Quispe, Casioneta Quispe Chauca, Rosa Mandortupa Huamani, Nely Mandortupa Champi, Alepia Quispe Lloque, Yovana Yapo Paucar y Benicio Champi Ojeda. La filmación ha sido realizada por Janine Soenens, Iván Gavancho, Erik Rosales, Benjamín Vilchez y Miguel Cordero. La edición ha sido efectuada por Janine Soenens. La acción se concretó el 24 de agosto del 2017 en dos lugares próximos al pueblo de Patabamba (Cusco), en la Laguna de Coricocha y en el Mirador de Capaccancha e inmediaciones, a una altura de entre los 4,000 y 4,100 msnm.

Video de la pieza *Hacer un Pachakchaki*
youtube.com/watch?v=Jfi0c-bB4tWU-

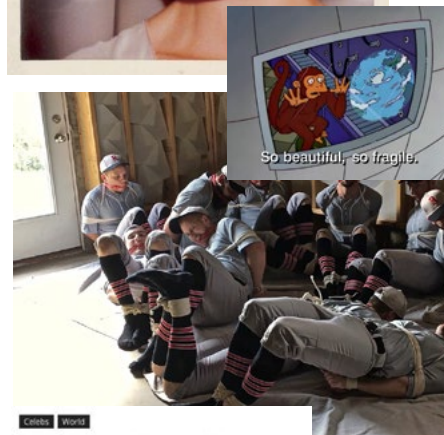


UNA EXPOSICIÓN IMPRESA

LA SOMBRA DE NUESTRO TIEMPO

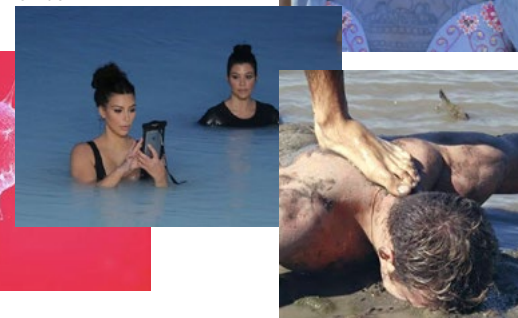
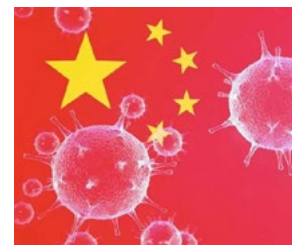
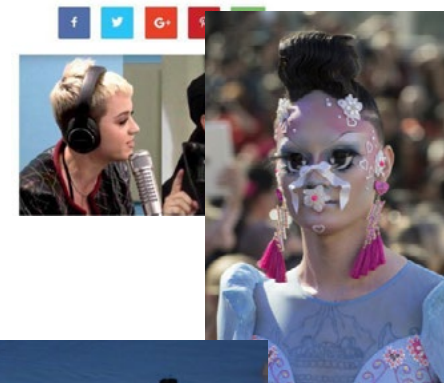
Salón Silicón<3

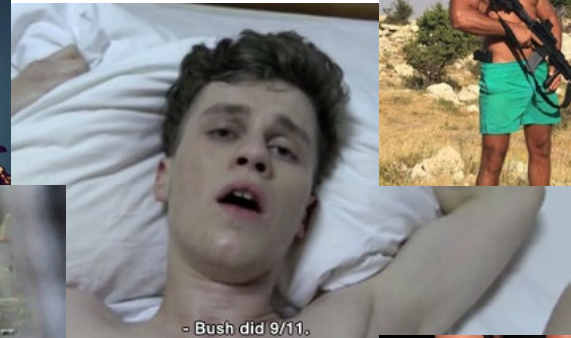
Parece que el fin del mundo está cada vez más cerca. Todos los días vemos en la internet (y otros medios pero nos importa más esta) como la destrucción final nos alcanza un poquito más, y aunque siempre ha existido este sentimiento apocalíptico, el abismo se siente más cercano. No es para menos con las catástrofes pasando en el mundo: países incendiados, virus mortales y las amenazas de un nuevo conflicto nuclear. Afortunadamente tenemos las redes sociales y el *World Wide Web* para digerir esta información por nosotros mismos y hacernos sentir menos inseguros. Es gracioso cómo las redes son nuestro peor profeta, pero a la vez nos dan el contenido necesario para aferrarnos a algo mientras esperamos el choque de quién sabe qué. Esta selección de imágenes encontradas en redes sociales y páginas web parece random pero responde a estos pensamientos fatalistas apocalípticos. Algunas de las imágenes son más evidentes que otras, pero hay mezquindad, algo de pesimismo y tal vez un poco de mala leche depositada en este abstracto concepto del fin de la humanidad. Esperamos que lo tomen con humor, de la misma forma que nos reímos de los *memes* del coronavirus y los gifs de perritos.



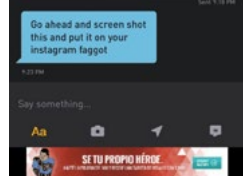
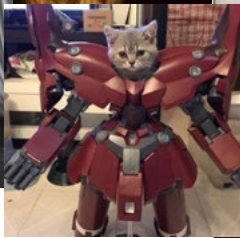
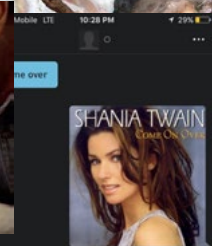
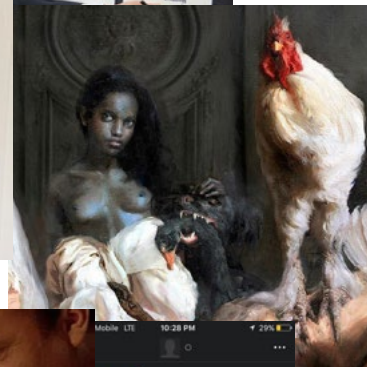
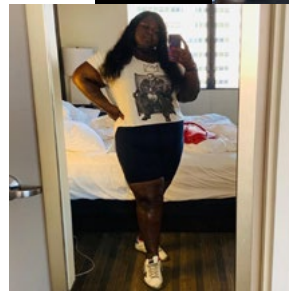
ISIS Lays Down Arms After Katy Perry's Impassioned Plea To 'Like, Just Co-Exist'

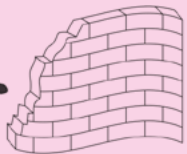
May 24, 2017





- Bush did 9/11.
- What?





CIUDAD JUÁREZ

MIAMI

BERLÍN

GUADALAJARA

CIUDAD DE MÉXICO

SANTIAGO DE CHILE

BOGOTÁ

QUITO

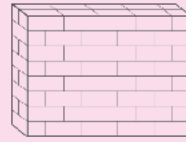


Casa Centrox16, Ciudad Juárez
Los muros no son para siempre



Registro fotográfico: Alejandra Aragón

2DO ENCUENTRO
INTERNACIONAL
DE OBJETOS Y
Muros



Objetos antes y después del muro es una investigación abierta que reúne prácticas artísticas y procesos de investigación que se acercan crítica y poéticamente a los muros contemporáneos:

- muros como fronteras geopolíticas
- muros de migración
- muros de casismo, racismo y xenofobia
- muros del neoliberalismo
- muros del reggaetón
- efectos corporales de los muros
- materalidades del muro
- muros y territorios
- muros y límites
- violncias de los muros
- muros y extractivismo
- muros del progreso (entre otros)



Casa Vidrio y Miércoles de Plaza, Guadalajara



Registro fotográfico: Miguel Cisneros

Tlaxcala3, Ciudad de México



Registro fotográfico: Emmanuel Rosas

Maleza Proyectos, Bogotá



Supplement Projects, Miami
24 de noviembre



Registro fotográfico: Supplement Projects

El 2do Encuentro Internacional de objetos y muros es un posicionamiento crítico y simultáneo, a treinta años de la caída del Muro de Berlín el 9 de noviembre de 1989.

La noción de *Encuentro* abrió el diálogo al considerar una curaduría horizontal y no jerárquica, que da cabida a la diversidad de experiencias en los contextos específicas de los espacios autogestivos, domésticos e independientes afines con quienes colaboramos.

TLAXCALA 3



The Institute for Endotic Research, Berlin



Registro fotográfico: Lorena Tabares



Khora, Quito
HORADAR



Registro fotográfico: Khora

Transmisión por streaming en colaboración con:

GCAS Latinoamérica

Más información sobre el 2do Encuentro Internacional de objetos y muros en <https://gcas-la.com/2do-encuentro-internacional-de-objetos-y-muros>

Concepto visual: Donají Marcial
Tlaxcala3: Clara Bolívar y Ali Cotoero



CHILE, OCTUBRE 2019

GUERNICA CHILENO
Miguel Ángel Kastro <3



Recetario

Reapropiación de un libro Tres recetas inacabadas

Michelle Pérez-Lobo <3

El libro, esa reunión de fibras que todo lo entreteje, la raíz y la sombra hermanadas, el cuerpo de todos los cuerpos, es la base de esta serie de breves y provisionales recetas –no las verduras, no las grasas ni los condimentos. Para apropiarse de él, del texto que contiene, se necesitan pocos utensilios elegidos de acuerdo con un criterio arbitrario, a veces puramente azaroso. Dispóngase, hambriento lector, para emplear lo que su mano encuentre. Y para quedarse, ojalá, con un poco de hambre.

PREPARACIÓN

Antes de proceder con cualquiera de estas recetas, es esencial familiarizarse con la materia prima. Para ello, primero debe seleccionar una obra, la que más se le antoje o la que mejor conozca, y después hojearla y detectar sus elementos paratextuales (epígrafes, dedicatorias, índices). El objetivo es identificar los miembros de ese letrado animal que podrían servirle para llevar a cabo una mutación de sabores y texturas; las partes que le interpelen a usted directamente, las que le signifiquen, conmuevan o aburran. Este proceso puede durar tanto como decida, dependiendo, claro, de su apetito y sus ciclos digestivos.

Algo importante: hay que dejar de lado el miedo a profanar el objeto en cuestión –es imperativo también obviar el verbo “profanar” al emprender una resignificación: usted no está cocinando (con) algo sagrado–. No se asuste: por más que raye palabras, que rompa o desgarré páginas, los jirones, los parches, las plastas seguirán siendo elocuentes, y el libro adquirirá complejidad y notas aromáticas sorprendentes.

RECETA 1.

Redirigir el libro

1. Determine si la obra en cuestión está dedicada a alguien o no, y de qué forma: si sólo figura el nombre, si están también los apellidos completos, si hay frases o versos que los enmarquen o si están impresas sólo letras iniciales, misteriosas.
2. Elija su ingrediente de preferencia: lápiz, plumón, pluma, lápices de colores, goma, tijeras, calcomanías, chicles.
3. Tache, raye, borre, entorpezca, entierre el nombre/verso/inicial. Puede permitir que el contenido de la dedicatoria dicte la forma de anularla: por ejemplo, si el libro homenajea la memoria de una persona luminosa, puede utilizar un plumón negro para oscurecer esa parte de la página. (Como podrá el lector percibir, el empleo de la ironía, del juego, es altamente recomendable aquí.) Es también deseable dejar un vestigio, una pista de la dedicatoria anterior para facilitar una tensión elocuente entre el nuevo y el viejo destinatario.
4. Escriba, dibuje, señale un nuevo sujeto (o varios) a quien se redirige el libro: use los espacios en blanco para plasmarlo, y si hay otro texto cerca, ocúpelo: utilice líneas o flechas que lo conecten con el manchón/borrón/vacío resultante.
5. En caso de que la obra con la que quiere cocinar no esté dedicada, usted tiene total libertad de atribuirle un destinatario apócrifo en la parte de la página que prefiera.

Con esta receta, cuando la obra se redirige todo el mensaje que contiene se vuelve a condicionar, se sitúa en otro contexto que da pie a la interrogación; al mudarse de esfera propicia un cambio de sabor que va de lo amargo a lo salado –o viceversa.

RECETA 2.

Subrayar/glosar el libro

1. Como ya se ha sugerido, previo a la preparación tendrá que ubicar las partes que según su criterio sobresalgan de ese caldo de tinta.
2. Elija una página o párrafo a subrayar/glosar.
3. Escoja los medios para llevar a cabo dicha acción: puede utili-

zar los mismos lápices, plumones y colores de la receta anterior, o incorporar nuevos ingredientes a la mezcla, como el hilo y la aguja o las tijeras.

4. Subraye: cree frases, oraciones nuevas con las palabras preexistentes; résteles sentido a las ideas del autor sobreponiendo trazos que conformen una nueva guía de lectura; tache las palabras de la página salvo una, la que merezca más protagonismo.
5. Glose: exprese, sea en los márgenes blancos o en la mancha tipográfica, sus emociones al momento de leer. Anote "ja ja ja" al lado de una oración risible; interprete frases, explíquelas a usted mismo; déjese recados para una próxima relectura o refiera lo leído a otras obras. Escriba, escriba, escriba.
6. Repita uno o ambos procesos cuantas veces sea necesario. Sale al gusto.

Aquí la página intervenida se convierte de pronto en un mapa personal, una bitácora de lectura, donde las palabras se jerarquizan de manera distinta y donde la subjetividad del lector es latente, visible como la cereza de un pastel, no condicionada por los significantes y significados previos. El gran misterio de lo que ocurre en la mente de quien lee se manifiesta aquí de forma gráfica.

RECETA 3.

Reusar/rehusar el libro

(No apta para principiantes, o muy apta para los muy intrépidos)

1. Relacionada con la receta anterior. Emplee la obra como si fuera otra cosa: use los espacios en blanco para relatar sucesos banales o hacer listas del súper; recorte una página, colóquela en la pared y trátela como un lienzo donde derramar pintura; mantenga sus puertas abiertas con la ayuda de tomos contundentes; ponga el libro abierto debajo de una planta húmeda y observe cómo el papel deja de serlo. Haga origami, recaditos amorosos, pisapapeles, torres, juguetes para gato, mesitas. Juegue a dibujar nubes y pastito debajo de las patas de la eme y la te. Ponga la obra en un altar e ilumínela con velas. O préndale fuego.

Al negar la condición del libro como mero contenedor de un texto se hace hincapié en su calidad física y sus posibilidades de uso; se le exige de su imperiosa labor de transmisor de un mensaje para resaltar que está compuesto de papel, de tinta. Con esta receta a veces se le desdice, a veces se le honra. En realidad, se le libera.

RESULTADOS

Al final, goloso lector, ¿qué plato resulta de estas recetas? A primera vista podrá no ser muy ostentoso, parecer ralo o falto de sal. En realidad, estas recetas se enfocan al proceso de guisar, a las travesuras de la creatividad que propician, y no tanto a la elaboración de un producto dulce. El objetivo es hacer propia la obra de un tercero, intimar con ella, personalizarla, acercarla a la individualidad de su nuevo/otro autor/lector, y añadirle nuevas capas discursivas (un merengue denso) que la convierta en un objeto doble, triplemente articulado. A la vez, lo provocativo de estas recetas cuestiona los conceptos de originalidad y de autoría, y coquetea con la insubordinación: se horada una página, se raya, se glosa para detonar un nuevo sentido en ella, para sazónarla y saborearla de una manera inesperada.

¿Y qué es cocinar, pues, sino un ejercicio cotidiano de reapropiación, de transformación a partir de ingredientes únicos, predispuestos siempre a la imaginación de quien los encuentra? ¿Cómo es un platillo acabado, en qué grado de perfección debe hallarse para poder nombrarlo como tal? ¿Están estas recetas terminadas, lector? ¿Lo estará algún plato, alguna obra, jamás?

¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE READY MADE?

Pinche Chica Chic <3

Si se parte del hecho comprobable de que esta es una columna sobre moda, los grandes conocedores en esta disciplina intentarán responder a la pregunta contenida en el título del presente texto con algo relacionado al *fast fashion*, mejor conocido como *ready made garment* (ropa confeccionada). O sea, prendas producidas en masa cuya confección no se personaliza según las mediciones, sino que se generaliza a partir de patrones antropométricos. Ropa clasificada en cuatro tipos: exterior (vestimenta de trabajo y uniformes); de ocio (vestidos, pantalones, camisetas, faldas, blusas, jeans, chamarras, etcétera); deportiva (shorts, pants, camisetas y trajes de baño) e interior (calzones, calcetines, medias, mallas, corpiños). Aquellos lectores con conciencia social creerán que estas líneas son una crítica feroz contra los conglomerados textiles que explotan mujeres y niños en países pobres durante la producción masiva de trapos de la peor calidad, en condiciones de seguridad deplorables. Irán más lejos aún al recordar el incendio ocurrido en la fábrica de ropa al mayoreo Tazreen Fashions en Bangladesh, donde murieron 112 trabajadoras que confeccionaban para C&A. Los que han hecho de la moda su consumo predilecto, sin remordimientos, pensarán en Zara, Bershka, Mango y H&M.

No obstante, se ha de partir del hecho de que esta es una columna sobre moda en una revista de arte. Se espera que el lector de una publicación así identifique en el título del presente texto una alusión a la práctica artística desarrollada por Marcel Duchamp, a principios del siglo XX, que consistía en introducir objetos cotidianos a las galerías, donde se apreciaban sus cualidades estéticas en lugar de las utilitarias que en condiciones normales sugerían.

Ni una ni otra o las dos a la vez. Como siempre, el mejor fanzine sobre moda y humor en el mundo, *Pinche Chica Chic*, comparte en esta ocasión, apacible y curioso lector, un avance más en el desarrollo de la propuesta acerca de lo que ha de ser considerado pinche chic. En este caso, interesa revisar el empleo de artículos comunes y corrientes como finos y elegantes accesorios a la mano para su arreglo personal cotidiano. Si Duchamp pudo, nosotras también.

Hoy es *Blue Monday*. Este texto se escribe al alimón y han pasado los suficientes días como para entusiasmarse y luego abandonar más de uno de los propósitos que juramos con la ingesta de uvas verdes. La supuesta dieta, el balance áurico y los 30 minutos de caminata diaria, probablemente hayan quedado en un pasado borroso o han sido aplazados para un futuro incierto. ¿Qué haremos con esas lechugas que se compraron para cumplir la dieta? ¡Úselas! Úselas como aretes, como un *brassier* biodegradable o diseñese con ellas un cuello victoriano verde eléctrico, digno de la última colección de Iris van Herpen.

El *objet trouvé* por excelencia es quizás aquel impermeable que le venden afuera del Foro Sol previo a un concierto, al que puede intervenir con alguna mancha de catsup de la hamburguesa en turno, mientras disfruta de su banda favorita. La bolsa de papel de alguna tienda de ropa puede ser su salvación, un *must* de la temporada, una pieza de arte: un sombrero al estilo Isabella Blow.

La cotidianidad está repleta de oportunidades para convertirse en artista, sólo tiene que estar alerta. Alce la mirada, lector, y ejecute. Una torre de *post-its*, una engrapadora, audífonos enmarañados como ligas para el pelo. Aproveche su condición y estancia en el mundo godín como elemento de creación, un estado catapultado por la desesperación y las insufribles "horas nalga" pueden llevarlo a soluciones que ni Balenciaga ha puesto en práctica.

Algunos podrían decir que es pinche, que usted tiene mal gusto, que con la comida no se juega, pero hemos de hacer uso de estas prácticas sin temor, ahora que podemos apropiarnos del lenguaje del arte más elevado y esnob. Si algo nos ha enseñado el arte moderno es que cualquiera puede ser artista. No tema incorporar cualquier objeto soso e insípido para agregar valor artístico a su apariencia. Sea el Duchamp de su colonia sin miedo a represalias, el Joseph Beuys de su familia, o, mejor aún, conviértase en la obra de arte que nadie comprende en las exposiciones.

COLABORADORES <3

CAMILO GIL OSTRIA (La Paz, 1998)

Cursa actualmente la licenciatura en Literatura de la Universidad Mayor de San Andrés. También escribe crítica de arte para distintos medios como *La Razón* (Bolivia), *Deux ex machina* (Argentina), *Nuveliel* (Perú)..., y es cofundador del elenco "Namu Teatro". Finalmente, escribe narrativa, poesía y dramaturgia.

CECILIA MEDINA (Buenos Aires, 1971)

Curadora formada en Historia del Arte en Buenos Aires, Tasación en la New York University y Curaduría en NODE Center for Curatorial Studies de Berlín. Llevó a cabo la curaduría de exhibiciones, dentro de Argentina, en Buenos Aires, Necochea, Junín, Lincoln, Mar del Plata, Rosario y Santa Fe; e internacionalmente en Praga, Barcelona, Nueva York, Siracusa, Tokio y Berlín.

CECILIA PALMEIRO (Buenos Aires, 1975)

Es docente, escritora y activista. Doctora en Literatura Latinoamericana por la Universidad de Princeton. Enseña teoría crítica, estudios de género y literatura en la Universidad de Nueva York en Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Ha publicado los libros de investigación *Desbunde y felicidad. De la cartonera a Perlongher* (Título/ Blatt & Rios 2011) y *Correspondencia* de Néstor Perlongher (Mansalva, 2016) y la novela *Cat Power. La toma de la Tierra* (Tenemos las máquinas, 2017). Forma parte del colectivo "Ni una menos" y junto con Fernanda Laguna desarrolla el proyecto "Mareadas en la marea".

DIEGO DEL VALLE RÍOS (Ciudad de México, 1990)

Es editor en jefe de la revista *Terremoto*, una publicación sin fines de lucro, bilingüe y gratuita dedicada a la divulgación de pensamiento crítico alrededor del arte contemporáneo del continente inventado América. Así mismo es miembro del Círculo Permanente de Estudios Independientes (CIPEI) como parte del programa Menos Foucault Más Shakira.

ISSA TÉLLEZ (Monterrey, 1995)

Lic. en Artes Visuales por la UANL. Su obra tiene raíz en tres sitios: la experiencia habitando una cuerpo violentada, el proceso de reconciliación con la misma, y transgredir los procesos de denuncia; desarrollados en proyectos que tienden a lo performativo, el video y la instalación. Ha expuesto de manera individual y colectiva en varios espacios e instituciones entre las que destacan: NoAutomático, Pandeo, la Galería Ángels Espai2, Museo El Centenario y LADRÓN.

JULIO GARCÍA MURILLO (Ciudad de México, 1984)

Curador e Historiador del arte. Estudia una licenciatura en Filosofía (ULSA) y una Maestría en Historia del Arte con énfasis en Estudios Curatoriales (UNAM). Su trabajo se desplaza entre la investigación, la producción artística, la edición y la curaduría mediante la exploración de la historiografía reciente, las prácticas contemporáneas y la teoría crítica. Actualmente es curador académico del Museo Universitario Arte Contemporáneo, forma parte de Las Yacuzis. Grupo de Estudios Sub-Críticos y profesor de la "La Esmeralda".

MICHELLE PÉREZ-LOBO (Ciudad de México, 1990)

Estudió literatura iberoamericana y una maestría en lexicografía hispánica. Es autora de la plaquette de poesía *Lo que perdimos y otros poemas* (Aquelarre Editoras, 2018) y de la exposición gráfica "Un texto es un lienzo es un texto". Ha publicado poemas, videopoemas e intervenciones a textos en *El Universal*, *Letras Libres*, *Tierra Adentro*, *Hispanamérica*, *Periódico de Poesía*, *Mula blanca*, *Zopilote Rey*, *Colectivo Dubius*, entre otros. Trabaja en Ediciones Era y edita la revista *La Peste*. Becaria del Programa Jóvenes Creadores del FONCA en poesía.

MIGUEL ALONSO CORDERO (Arequipa, 1966)

Breve semblanza de Miguel Cordero por Miguel Cordero: "El sol es azul, pero también puede ser amarillo".

MIGUEL ANGEL KASTRO (Santiago, 1986)

Soy un inquieto. Me defino principalmente como pintor, pintor muralista, pero también soy escritor de *graffiti*, ilustrador, músico, analista en medios de comunicación y gestor de proyectos culturales y artísticos. Me he desempeñado también como docente y relator de cursos y talleres en diversas instituciones de educación. Desde hace más de 20 años que utilizo el espacio público -la calle- como lugar de trabajo, ya sea con mis intervenciones personales o a través de proyectos y obras comisionadas por entidades públicas y privadas. Poseo estudios en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile, pero mi verdadera escuela fue el *graffiti*, la calle, ejercicio que practiqué desde los 14 años.

OFICINA DE ACOMPAÑAMIENTOS ARTÍSTICOS

TLAXCALA3 (Ciudad de México, 2018)

Fundada por Clara Bolívar y Alí Coteró, Tlaxcala3 es un espacio autogestivo de reflexión sobre historias políticas de objetos desde estrategias del arte contemporáneo. 2018 1er Encuentro internacional de objetos sin personas con Biquini Wax EPS. 2019 Círculo de estudios: Objetos antes y después del muro- con The Institute for Endotic Research. Patrocinio 2019 de la Fundación Jumex Arte Contemporáneo para investigaciones teóricas y curatoriales. 2019 2do Encuentro Internacional de objetos y muros. 2020 Círculo de estudios Objetos y su(s) materia(s)- con GCAS - Latinoamérica.

PAOLA EGUILUZ (Ecatepec, 1986)

Curadora, artista visual e historiadora del arte. Estudió Artes Visuales en la Universidad Autónoma de Querétaro y la maestría en Historia del Arte (Estudios Curatoriales) en la UNAM. Ganó uno de los premios de Curadores Emergentes de la Bienal de las Fronteras (2015). Perteneció al grupo fundador del Museo Arte Contemporáneo Ecatepec (MARCE). Trabajó en la investigación documental y artística de la exhibición *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971* del MUAC. Fue coordinadora de exposiciones en el Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano (2018). Es creadora y coordinadora del proyecto *Marejada. Indisciplina con perspectiva de género*. Escribe en GASTV y Artheorica.

PAULESTINOS (São Paulo, 2012)

Colectivo formado por Átila Fragozo y Renoir Santos, artistas que unen lenguajes visuales y cuestiones filosóficas para comunicarse poéticamente con la ciudad y sus habitantes. Para este fin emplean las técnicas de *sticker*, *videoarte*, *pixação*, *stencil* y *graffiti*. Una de sus áreas de interés es la pertenencia social de los miles de inmigrantes que componen la ciudad de São Paulo, aquellos que llegaron como mano de obra barata para probar suerte en la gran ciudad.

PINCHE CHICA CHIC (Ciudad de México, 2016)

Conscientes de que a la industria editorial de moda en México le hace falta humor y buena redacción, las editoras Angélica Olavarría y Diana Gutiérrez lanzan en junio de 2016 *Pinche Chica Chic*, el mejor fanzine de humor sobre la moda seria. *Pinche Chica Chic* surge de un interés común por una moda libre, desfachada y sin etiquetas. El formato responde a la necesidad de resignificar los soportes tradicionales de las publicaciones de moda y del mismo fanzine como medio marginal. Es un objeto de colección cosido en máquina y numerado a mano, con sólo 100 ejemplares por número. Han contado con la participación de colaboradores fabulosos como Guillermo Fadanelli, Margo Glantz, Carla Fernández, Mario Bellatin, Coco Escribano, Ana Juan, Elisa Malo, etc.

SALÓN SILICÓN (Ciudad de México, 2017)

Abre en diciembre de 2017 en un espacio de 18 m² que solía ser un salón de belleza en la colonia Escandón. La galería está enmarcada por coloridos mosaicos y es visible desde la calle. La llevan tres amigos que toman su arte con una pizca de humor: Romeo Gómez López, Olga Rodríguez y Laos Salazar. Hasta ahora se han hecho 24 exposiciones, principalmente con artes hechos por mujeres y queers. Romeo Gómez López (CDMX, 1991) artista que mezcla ciencia ficción, medios de comunicación, fan-fiction, y cuerpos masculinos en su práctica. Olga Rodríguez (Irapuato, 1981) trabaja en la producción y comercialización de arte contemporáneo, teniendo experiencia tanto en galería como en estudio de artista. Laos Salazar (CDMX, 1989) artista y curador que trabaja en la subjetividad queer y la construcción de la masculinidad homosexual.

<3
Chiquilla
te quiero

El tiraje constó de 300 ejemplares.
Para su formación se utilizaron las fuentes
tipográficas Roboto Slab y Barlow Condensed.

Se imprimió en Impresos Bautista.
Ciudad de México, 2020

