

## Periferia y pandemia: desafíos para generar nuevas prácticas de exhibición de arte contemporáneo. Revisión de dos casos de estudio sobre la Ciudad de México



*Pandemic and periphery: challenges to make new exhibition of contemporary art practices. Two study cases review about Ciudad de México*

ROJAS MARTÍNEZ, JUAN CARLOS

 JUAN CARLOS ROJAS MARTÍNEZ

carlossinsur@gmail.com

Universidad Autónoma de la Ciudad de México (UACM), México

### Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen

Fundación Universitaria San Mateo, Colombia

ISSN-e: 2665-6728

Periodicidad: Semestral

vol. 4, núm. 1, 2022

designio@sanmateo.edu.co

Recepción: 03 Octubre 2021

Aprobación: 05 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/554/5543086003/>

DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v4i1.534>

© Fundación Universitaria San Mateo, Bogotá, Facultad de Ingenierías y Afines.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

**Resumen:** A partir del análisis de dos casos de estudio, se explora cómo la desigualdad en el espacio urbano periférico, así como la reorganización de las interacciones sociales por la pandemia covid-19, son fenómenos que han permitido detonar prácticas de exhibición no formales de arte contemporáneo en la Ciudad de México y sus alrededores. Primero se revisa *Ciclónica* (2018-2019), una intervención de arte conceptual que posibilita describir procesos de circulación y apropiación de arte contemporáneo en espacialidades donde el acceso a los bienes y servicios culturales presenta diversos obstáculos. Con esta experiencia se apunta a la capacidad agencial de actores de la periferia urbana para establecer negociaciones con el sistema artístico dominante. En segundo lugar, se aborda “Somos aunque nos olviden” (2020-2021) un conjunto de proyecciones visuales en donde se analiza cómo a partir de la pandemia por covid-19, la necesidad de movilizar arte en el espacio público tuvo que recurrir a estrategias de intervención impersonales que sobrepasan la visión de lo público como un proceso construido únicamente por lugares y relaciones físicas.

**Palabras clave:** periferia, arte contemporáneo, espacio público, desigualdad, pandemia.

**Abstract:** Based on the analysis of two case studies, I explore how inequality in the peripheral urban space, as well as the reorganization of social interactions due to the covid-19 pandemic, are phenomena that have triggered the emergence of non-formal exhibition practices of contemporary art in Mexico City and its surroundings. First, I review *Ciclónica* (2018-2019), a conceptual art intervention that makes it possible to describe processes of circulation and appropriation of contemporary art in spaces where access to cultural goods and services presents various obstacles. This experience points to the capacity of agency of actors from the urban periphery to establish negotiations with the dominant artistic system. Secondly, I address “Somos aunque nos olviden” (2020-2021), a set of visual projections, where I analyze how from the covid-19 pandemic, the need to mobilize art in the public space had to resort to impersonal intervention strategies that surpass the vision of the public as a process built only by places and physical relationships.

**Keywords:** periphery, contemporary art, public space, inequality, pandemic.

## INTRODUCCIÓN: ESPACIO URBANO Y DESIGUALDAD

Nuestra ubicación en la cartografía del espacio depende de la situación económica, política o incluso identitaria. Aunque en apariencia no exista una fuerza visible que nos obligue a permanecer atados a un sitio, posicionarnos en un lugar distinto al de nuestras posibilidades sociales requiere usar poderes que van más allá de la mera voluntad de movilidad. Durkheim (1982) consideraba que “(...) la organización de la sociedad se comunica naturalmente al espacio que ella ocupa” (p. 452).

La distribución del poder es un proceso que también se pone de manifiesto en la posibilidad o no de apropiarse de cierto tipo de lugares y acceder a los recursos asignados dentro de ellos. Para Pierre Bourdieu (1999) las desigualdades que se generan en el espacio social se retraducen en el espacio físico; es gracias a la acumulación de distintos capitales como se obtiene una posición y un modo de habitar determinados espacios (pp. 120-121). En la historia de las sociedades occidentales la planificación del espacio ha estado vinculada con políticas sobre el cuerpo. El espacio ayuda a que ciertos cuerpos entren en contacto, pero para los que se consideran extraños o peligrosos genera barreras y separaciones. La experiencia sensorial vivida corporalmente no está desligada del modo en que se construye socialmente el uso del espacio habitado (Sennett, 1997, pp. 19-20).

Las primeras teorías que explicaron los patrones de urbanización de las ciudades en el contexto de la industrialización del siglo XIX propusieron que la planificación se basaba en la jerarquía entre el espacio central de la ciudad y las áreas externas.[1] Por consiguiente, los grupos y actividades hegemónicas se establecían alrededor de un núcleo en el que se concentraba el poder político, religioso, económico y simbólico. En cambio, los sectores con menos ventajas se instalaban lejos de esos centros.

Esta visión se conoce como teoría de los gradientes y en ella se explica la importancia del espacio en función de su mayor o menor alejamiento del centro (Linares, 2001). Sin embargo, esta perspectiva no permite explicar casos de urbanización cuya morfología no refleja la dicotomía centro-periferia. Hay configuraciones del espacio urbano que no se han formado de esta manera porque su planeación se hizo considerando otras variables, como los sistemas de transporte o la topografía del territorio. También hay ciudades que no tienen un “solo distrito central”, y no siempre los servicios y estructuras económicas más importantes se concentran en un solo núcleo; también pueden estar dispersas, es decir, hay ciudades con centros múltiples (Linares, 2001, p. 17). Las divisiones del espacio en términos centro-periferia son “movimientos centrífugos (...) numéricamente hegemónicos, pero no los únicos que operan sobre la estructura urbana” (Torrado et al., 2020, p. 651).

Aunque los procesos de urbanización no necesariamente siguen la polarización entre centro y periferia, para Manuel Castells (1995) es inevitable que en las sociedades postindustriales opere la estructura de lo que él denomina la ciudad dual. La desigualdad en las megalópolis no crea espacios tajantemente divididos, sino diferencias y brechas de diferente intensidad que aparecen y pueden coexistir de forma adjunta y entremezclada. En la ciudad dual, los grupos sociales “comparten un mismo espacio mientras que son mundos aparte en términos de estilos de vida y posición estructural en la sociedad” (p. 292). En ese sentido, la Ciudad de México y otras ciudades latinoamericanas devienen en ciudades duales toda vez que en ellas se conforman dos (2) tipos de espacios:

Uno que interioriza las funciones centrales de la ciudad que no necesariamente son asumidas por la zona centro sino por territorios cercanos a zonas residenciales que articulan espacios de recreación, cultura, comercios, servicios financieros etcétera. Se trata de espacios refuncionalizados y creados en algunos casos por la política estatal, dotados de una infraestructura privilegiada (...). Por el otro lado, se tiene una periferia reciente producto de la aplicación de una política

neoliberal de segregación y exclusión que condensa los cambios de la estructura productiva industrial y el mercado de fuerza de trabajo, y expresa las contradicciones de la urbanización popular. (Hiernaux, 1994, como se citó en Cruz, 2000, p. 66)

Las áreas periféricas no están conformadas solamente como la parte exterior del núcleo, también pueden existir como espacios intermedios, o incluso dentro del propio centro, pueden ser difusas, pero tienen la característica de estar segregadas. En ellas habitan conjuntos humanos que ocupan posiciones precarias en la cadena de la acumulación de capital, pese a que su papel es decisivo en el sistema global de producción. [2] Las periferias proveen recursos naturales, mano de obra, generan mercados de consumo para productos y servicios; incluso aportan imaginarios y narrativas a las industrias creativas y de entretenimiento; pero aun así sus habitantes tienen pocos márgenes de apropiación sobre la riqueza que se genera en estos territorios. El desarrollo de estos lugares no siempre es autónomo, sino que pasa a estar condicionado por una cadena de procesos que ocurren fuera de ellos. A veces en regiones lejanas y desconocidas. Esto no significa una total dependencia hacia lo externo; las periferias también son matrices de procesos y narrativas culturales propias, aunque estas no siempre gozan de reconocimiento o aceptación oficial.

### LAS PERIFERIAS: ENTRE LA TUTELA Y LA INCLUSIÓN SIMULADA

Para el proyecto político mexicano posterior a la revolución de 1910 se volvió indispensable que la industrialización de la producción, la educación científica y la modernidad artística se difundieran para combatir creencias y aspectos tradicionales de la vida cotidiana que eran vistas como causas del atraso social y económico. Aún con su componente nacionalista, esta visión no dejó de asumir que el progreso llegaría en la medida que se pudieran reproducir en el contexto propio los modelos científicos e industriales de los países europeos.[3]

La llegada de la globalización y el multiculturalismo a finales de los años ochenta, ayudó a modificar las concepciones de desarrollo de los países latinoamericanos. Las nuevas políticas neoliberales propusieron que el consumo y la producción se harían más eficientes si se impulsaban las interrelaciones económicas de todos los territorios; también se hizo más flexible la aceptación de las diferencias culturales porque así las relaciones de mercado se podían expandir a otras esferas de la vida que no habían sido consideradas (Harvey, 1990, pp. 95).

Se dejó de hablar de la superioridad del centro sobre la periferia y el panorama de las relaciones de dominación entre las regiones y países se comenzó a explicar como: un complejo y multipolar entramado de interdependencias territoriales que participan en un mismo sistema financiero (Hirsch, 2001). En la retórica de la globalización neoliberal, el flujo de los capitales financieros ayudaría a que las regiones periféricas pudieran competir con mejores condiciones, y sin tuteladas, en el sistema mundo capital. Sumado a esto, la emergencia de nuevos focos de enunciación cultural ubicados en países no occidentales sería un reflejo de la caducidad del eurocentrismo: de este modo la era del acceso, la inclusión de la diferencia y de lo periférico serían posibles gracias a la interconexión y el cosmopolitismo internacional.

Pero para el crítico cubano Gerardo Mosquera (2010), más que un sistema de intercambios mutuos, la globalización sigue siendo la expansión/contracción de occidente (p. 47). No deja de representar el uso hegemónico de esa cultura desde los poderes centrales; aunque lo interesante es que ahora ha desarrollado “una capacidad múltiple para imponer, asimilar; para reciclar y homogenizar” (p. 47).

En el capitalismo flexible las identidades populares, la otredad, el acceso igualitario, las subculturas y la disidencia sexual se volvieron fuentes de inspiración para la creación de nuevos productos y servicios. De manera paradójica, la producción de capital se fue renovando con la participación y las disidencias de los dominados. Se les ha intentado incluir ya sea “desde la aceptación, la reconversión o la resistencia” (p. 48). Si en el modelo centro-periferia se buscaba “convertir al Otro” a través de la asimilación y el mestizaje, ahora las políticas sobre la identidad dan un giro pues alientan la diferencia y el acceso generalizado a lo mismo (p. 48).

Retrocediendo un poco, uno de los principales rasgos de la modernidad colonial fue la importancia que se le dio a las clasificaciones para darle sentido a las relaciones de dominación. Fue necesario distinguir lo tradicional de lo moderno, lo culto de lo popular, lo racional de lo supersticioso. Para Pablo Gómez (2016) estas operaciones dicotomizadoras son parte del ejercicio de la lógica colonial:

(...) la alta cultura, el arte, el artista, el museo, la estética y la historia del arte serían los medios de una clase etno-blanca para construir un proyecto civilizador (bajo una única opción posible, el eurocentrismo) y al mismo tiempo para mantener a raya la amenaza de invasión bárbara de lo no-humano, la artesanía, el utensilio, el mal gusto, la fealdad, lo sucio, lo no original, el mito, etc. (p. 10)

Aquí es donde se vuelve necesario preguntar: ¿estas clasificaciones en verdad llegaron a su fin con el despliegue de la globalización y las retóricas de la inclusión del multiculturalismo? Por otra parte, si la interconexión económica busca que las fronteras sean permeables y la visión jerárquica entre el centro y la periferia ya no resulta válida, ¿por qué diversas desigualdades se sigan reproduciendo en territorios que involucran poblaciones con identidades que fueron clasificadas negativamente desde hace varios siglos? Según Harvey (2019):

(...) la elaboración de identidades ligadas al lugar [es] cada vez más importante en un mundo en el que disminuyen las barreras espaciales para el intercambio, movimiento y la comunicación (...) La identidad territorial basada en un lugar en el que se conjugan las diferenciaciones de raza, etnia, género, religión, clase y sigue expresando la persistencia de un ordenamiento jerárquico y excluyente. (pp. 102-104)

En resumen, aunque existe movilidad, sectores de clase media y las retóricas de la inclusión se promueven, siguen existiendo espacialidades periféricas en donde se concentran poblaciones segregadas del poder para participar del acceso a la riqueza y las oportunidades. Mientras se anula la idea de la “macro oposición centro-periferia (...) el enclave dominante capitalista sigue generando [diferencias] de poder que reparten asimétricamente las claves de acceso y participación de lo local en las redes globales (...) implicando a todo lo que circula y se intercambia” (Richard, 2010, p. 38).

No es casual que las espacialidades con las peores brechas estén frecuentemente habitadas por los otros; eso refleja formas de exclusión que se han reproducido desde hace varios siglos en grupos específicos. No son pocos los países latinoamericanos en donde hay “una proporción significativa de población de origen indígena o negro, que contrasta con una minoría privilegiada predominantemente blanca [pero] lo suficientemente fuerte para controlar la mayor parte de las posiciones destacadas en la política, la economía y la educación” (Reygadas, 2008, p. 117). Desde luego, la raíz del problema no está en las diferencias biológicas sino en las separaciones simbólicas y físicas que ponen límites a las capacidades de las personas para acceder a recursos como educación, empleo, seguridad, derechos civiles, etc.

Ante ello, algunos gobiernos latinoamericanos (actualmente México o Venezuela) recientemente se han inclinado por políticas denominadas postneoliberales: “buscan generar más ingresos estatales para pagar la deuda histórica de los sectores más desfavorecidos y mejorar la distribución del excedente”. Sin embargo, según Corzo (2017) en muchos casos esto ha traído como consecuencia: “la ampliación y profundización del extractivismo, (el despojo de las periferias), para sustentar económicamente las políticas públicas” (p. 61).

Mientras que la “globalización imaginada” disuelve en las ideas cualquier bloqueo a la movilidad y la interconexión (García Canclini, 1999, pp. 32-33), la concentración de las brechas en áreas claramente delimitadas expresa muros invisibles y silenciosos. Son permeables, pero muy rígidos cuando se trata de proteger las concentraciones de capital, las oportunidades en torno a la seguridad, repertorio cultural, derechos civiles y riesgo ecológico. ¿Es el arte contemporáneo una actividad que se moviliza incondicionalmente en el espacio?

## ARTE CONTEMPORÁNEO Y PERIFERIA

Las obras de arte contemporáneo no circulan libremente en el espacio: estas prácticas dependen de contextos de significación y de herramientas subjetivas para ser interpretadas y valoradas.[4] El reconocimiento económico y simbólico de este tipo de producción artística se genera de forma situada; no depende simplemente de las cualidades intrínsecas de las obras sino de comunidades interpretativas[5] –códigos cognitivos- y de infraestructuras relacionadas con la riqueza: servicios educativos, aparatos de exhibición y poder adquisitivo, condiciones que no están en cualquier territorio.

Para la fundadora de la crítica institucional, Andrea Fraser, “es evidente que el mundo del arte contemporáneo ha sido un directo beneficiario de la desigualdad”. Los lugares donde se han dado los mayores booms del arte en la última década también son sitios donde [este fenómeno] ha aumentado fuertemente: los Estados Unidos, Gran Bretaña, China y la India (Fraser, 2014, p. 122). La hiperinflación en los precios de arte ocurre principalmente en espacios en donde hay altas concentraciones de riqueza. En ese sentido, el mundo del arte contemporáneo se desplaza en el espacio global rastreando lo prometedor de las condiciones económicas, sociales y culturales; no siempre para alcanzar la rápida comercialización de sus productos, sino para aprovechar factores que alienten su valor especulativo.

Las regiones periféricas se han vuelto un punto de apoyo muy útil para dicha especulación. Pueden aportar memorias, formas de patrimonio y expresiones populares que luego son traducidas en discursos estéticos sobre diferencia cultural, resistencia, regionalismo, etnicidad y subalternidad. Estos ingredientes ayudan a que la producción artística se renueve y haga más original su oferta; con ello también se responde a las demandas de un mercado cada vez más interesado en adquirir obras de arte cosmopolitas.

De acuerdo con Anna María Guash (2000) desde los años 1990 las instituciones artísticas occidentales comenzaron a interesarse por el arte de los otros. Esto incluía a las culturas colonizadas, minorías periféricas y regiones excluidas –como China- de la narrativa global del arte (p. 557). Si bien el giro multicultural se propuso reivindicar el arte y los contextos de producción no europeos, no tuvo suficiente repercusión en transformar las concepciones estereotipadas sobre los otros. Las narrativas sobre las culturas dominadas siguieron siendo relatos y puntos de vista creados por las voces de especialistas de los países hegemónicos.

Por otra parte, los circuitos del arte contemporáneo se pueden establecer en ubicaciones alternativas a los centros metropolitanos siempre y cuando estos espacios tengan potencial capitalizable. Los llamados “globalismos localizados”[6] son lugares idóneos para ello. En estos sitios el patrimonio y los procesos culturales –los étnicos, la tradición popular y las espiritualidades ancestrales- han servido para activar industrias de servicios y turismo.

José Luis Barrios (2004) ha investigado que, en el caso de la Ciudad de México, principalmente a finales de los años 1980, los sistemas de arte buscaron descentrar sus latitudes de operación y expandir su oferta a otros espacios. Por lo menos en la Ciudad de México el proceso incluyó la participación de la sociedad civil. Sin embargo:

(...) en el interior del país [fueron] las alianzas del Estado con la iniciativa privada las que impulsarán el desarrollo de las nuevas capitales del arte. [Y] parte importante de estos nuevos centros de cultura y desarrollo artístico del país responden a algo que bien podría llamarse la retórica de los espacios. (p. 165)

Monterrey, Tijuana, Oaxaca, Puebla y Guadalajara son algunas ciudades mexicanas que recientemente se volvieron nuevas capitales culturales. Son espacios que concentran fuentes de riqueza y por ello se volvieron escenarios atractivos para las industrias culturales. Pero el nuevo papel cultural de estas ciudades no es resultado de políticas descentralizadoras, sino el reflejo del adelgazamiento del Estado; de la llegada de la iniciativa privada como nuevo grupo de presión en la distribución geográfica del arte y una señal de la entrada de la economía mexicana en las sociedades globales de consumo (Barrios, 2004).

Ante ello cabe preguntar ¿cuál es el papel que les toca asumir a las espacialidades periféricas en el proceso de expansión del campo artístico? Por una parte, se convierten en referencias de alteridad, sus procesos culturales aportan imaginarios y formas de patrimonio que sirven de materia prima para las temáticas y los discursos políticos del arte contemporáneo relacionados con la revaloración de la diversidad cultural, las subculturas urbanas o las disidencias sexuales. Pero, por otro lado, enormes áreas poblacionales precarizadas rara vez son tomadas en cuenta para activar en ellas procesos duraderos de arte contemporáneo. Factores como la falta de poder adquisitivo para activar el coleccionismo; la indiferencia de las políticas estatales para promocionar prácticas que no se ajustan a los relatos estatales; así como la falta de oportunidades para acceder a una formación artística educativa; hacen pensar que el problema tiene diferentes dimensiones estructurales.

Así pues, mientras en el campo del arte contemporáneo se valora el pensamiento crítico e incluso comprometido con la transformación social y la democracia; la forma en que sus prácticas se distribuyen no deja de ser excluyente. Como bien menciona Chukhrov (2014) “sobre el papel se defienden valores democráticos y de resistencia, mientras que en la práctica resulta ser un campo no socializado, no democrático” (p. 68). Entonces, se hace una inclusión subordinada de lo periférico “dejándolo atrapado en un proceso de denuncia/domesticación de lo diferente” (Barriendos, 2007, p. 168). Así las cosas: ¿cómo se apropian los habitantes de las periferias de las prácticas de arte contemporáneo en sus propias latitudes?

#### CICLÓNICA: AGENCIA Y NEGOCIACIÓN PARA EXHIBIR ARTE CONTEMPORÁNEO EN LA PERIFERIA

En el 2018 Antonio Cuevas, habitante del municipio Valle de Chalco, uno de los municipios más azotados por la exclusión social en el área metropolitana del Valle de México que a su vez pertenece al Estado de México (figura 1); organizó una serie de intervenciones visuales de tipo conceptual. Su objetivo fue cambiar el sentido de la publicidad que se coloca de manera informal en algunos puntos del espacio público. Para hacerlo buscó agregar nuevos contenidos semióticos a lonas de vinil, ya que este es uno de los medios más frecuentes en la publicidad que se coloca informalmente en las calles.

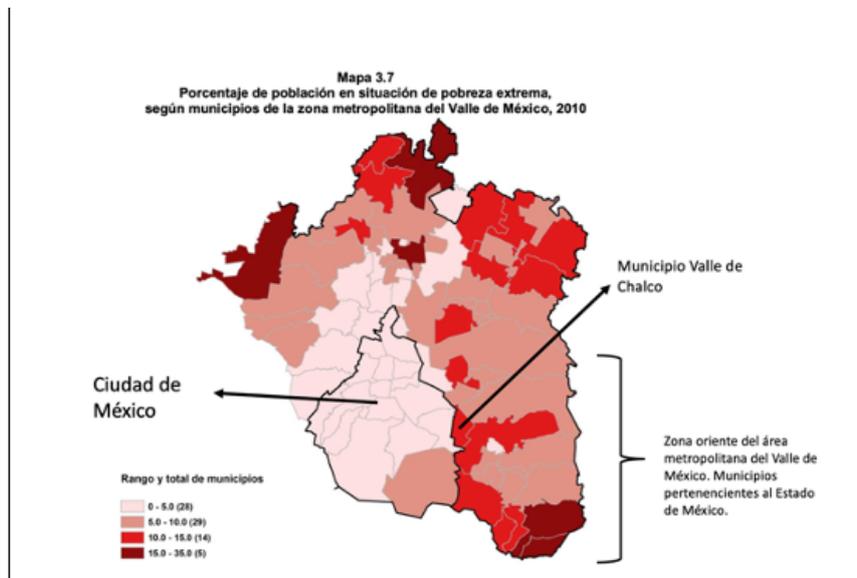


FIGURA 1

Porcentaje de población en situación de pobreza extrema, Valle de México (2010).

Adaptado de Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (CONEVAL, s.f.).

Antonio Cuevas estudió diseño gráfico en la Ciudad de México. Por lo menos desde hace diez años se ha dedicado a documentar y divulgar expresiones de la cultura popular urbana en la zona oriente del Estado de México. Ha realizado investigaciones sobre la iconografía de *los sonideros*; los usos sociales del grafiti y la cultura visual del comercio informal en los *mercados sobreruedas* y los *tianguis de chácharas*. Al igual que una buena parte de los habitantes de la zona, Antonio vive transitando entre la periferia del Estado de México - afectada por la violencia, el desempleo y la sobrepoblación- y la Ciudad de México. Necesita desplazarse por lo menos una hora y treinta minutos para acceder a mejores servicios y oportunidades de empleo y educación. La vivencia del contraste, así como el desgaste físico y económico que significa el traslado de Valle de Chalco a la ciudad, fueron motivos por los que se ha interesado en cuestionar las brechas entre estos dos espacios.

Cuevas inició su propuesta contactando a artistas profesionales para convencerlos de trabajar, sin ánimos de lucro, en el diseño de propuestas visuales para ser exhibidas en territorios lejanos al radio donde regularmente se llevan a cabo procesos de arte contemporáneo en la Ciudad de México. Logró obtener apoyo de algunos artistas colaboradores de Kurimanzutto, una de las galerías más importantes de la capital; al proyecto también se unieron artistas jóvenes de la región.[8] Abraham Cruzvillegas, artista conceptual, le facilitó asesoramiento durante todo el proceso de organización.

Una vez conformado el grupo, los invitó a realizar imágenes libres para imprimirlas en soportes de lonas de vinil, las cuales son económicas y se montan fácilmente en el espacio público, por ello su uso es muy común en la publicidad clandestina. Los artistas debían tomar en cuenta que los mensajes estaban dirigidos a un público general. Se acordó que el objetivo de los contenidos semióticos de las imágenes sería cambiar la función propagandística que se maneja en las lonas. El material y la estrategia de exhibición serían los mismos, pero a partir de crear un contenido que no tuviera la función de vender o anunciar productos se buscaría otro tipo de comunicación visual con los transeúntes. Las imágenes realizadas por cada uno de los artistas se imprimieron y después se exhibieron en bardas y mallas ciclónicas ubicadas en puntos estratégicos utilizados por la publicidad informal (figura 2). En total se colocaron 42 obras distribuidas en diversos lugares de la zona oriente del Estado de México y la capital. De ahí surgió el nombre de la acción: *Ciclónica*.



FIGURA 2

*Ciclónica* (Desnivel para acceder al metro Santa Martha, Acatitla, Iztapalapa). Sin título.

Obra de Abraham Cruzvillegas y Gabriela Rangel (2018). Cortesía de Antonio Cuevas.

Agregar nuevos signos en el espacio público, además de ayudar a expandir las experiencias capaces de ocurrir en él, es un intento por producir un nuevo tipo de interacción entre quien emite un mensaje y quien participa de su recepción. Como lo sugiere Suely Rolnik (2006) cuando se altera el mapa de significados vigentes se produce un desfase en la subjetividad psicológica; esta nos programa solo para reconocer y actuar. En cambio,

cuando un signo nuevo es integrado en el mapa de sentido “implica la movilización de la subjetividad estética del receptor, de su potencia para vibrar ante las intensidades del mundo y descifrar los signos formados por sus sensaciones” (p. 8). En esa relación no funcional, lo que se intercambia no es un producto o servicio, a veces ni siquiera información: es el interés por abrir posibilidades en la subjetividad del otro. Es una interpelación para compartir preguntas por el sentido, ya sea de nuestro entorno, de nuestra situación vivida o para despertar inquietudes sobre la forma en que la realidad se comporta.

Un ejemplo de lo anterior se puede observar en la obra realiza por los artistas Mónica Martínez y Pablo Castro (figura 3). Ellos montaron una lona con la frase: “¿Por qué Dios crearía el universo y después lo abandonaría?”, al píe de la imagen colocaron un número telefónico sin ninguna instrucción. En pocos días comenzaron a recibir llamadas de personas que preguntaron si se trataba de un culto nuevo y en dónde se ubicaba. Los artistas explicaron que era una obra de tipo cultural que buscaba hacer preguntas a las personas sobre los problemas cotidianos.



FIGURA 3

Ciclónica (calzada Ignacio Zaragoza, Iztapalapa). Sin título.  
Obra de Mónica Martínez y Pablo Castro (2019). Cortesía de Antonio Cuevas.

Otros ejemplos los encontramos en la obra de Lawrence Weiner, artista pionero del giro conceptual en el arte. Su lona tenía impresa la frase “Hacer justicia al diablo” (figura 4). En ella sugiere cuestionar el estigma con el que son vistas figuras o identidades que desafían normas y valores oficializados. Entre los habitantes de Valle de Chalco el culto a la Santa Muerte es una práctica muy extendida. En las religiosidades populares, algunas figuras no reconocidas por el cristianismo oficial son consideradas fuentes de protección para los grupos que sufren la exclusión social.

Por su parte, el diseñador Alejandro Magallanes creó una imagen con la pregunta “¿Qué es ser usted?” (figura 5). Si bien es una interrogante básica, es fácil de comprender e interpela directamente al otro. Un rasgo de las periferias del Valle de México es que se fueron poblando por grupos rurales y étnicos que durante la segunda mitad del siglo XX migraron a los espacios urbanizados en búsqueda de mejores condiciones de vida. Sus identidades se fragmentaron al perder fuerza los lazos con sus comunidades y contextos originales. Formaron nuevas identidades en torno a las políticas educativas del mestizaje, en muchos casos perdieron su etnicidad y no pudieron incorporarse al grupo de las clases beneficiadas con la modernización industrial. Quedaron en una situación ambigua que fue aprovechada por organizaciones populistas y religiones protestantes, quienes proporcionan sentidos de pertenencia. La

pregunta de Magallanes invita a indagar no solo sobre la personalidad individual de quien observa la imagen, sino también sobre la historia identitaria de los pobladores de estos territorios.

Ciclónica se vincula con las prácticas exhibitivas de la gráfica que surgió en torno al movimiento estudiantil de 1968 en México. De acuerdo con José Luis Barrios (2004) en esta producción visual:

El espacio político del objeto, el artista, el receptor y el discurso (...) se descentra el espacio de la galería y el museo hacia la calle y la manifestación, hacia el tránsito y la movilidad; se trata de un sentido público que ya adivina la emergencia de la sociedad civil [;] también se descentra al receptor que es “el transeúnte oprimido. (p. 151)

Durante el proceso de producción de *Ciclónica*, comenzaron a aparecer los desafíos. En palabras de Cuevas: “exhibir arte contemporáneo en la periferia se convirtió en una negociación porque era organizar una colaboración para la periferia con artistas que no siempre querían pasar por las adversidades que eso implica” (A. Cuevas, comunicación personal, 11 de septiembre de 2021).

Según lo recabado en la entrevista con Cuevas, se encontró con que invertir trabajo artístico en la periferia se vuelve un compromiso incómodo. Es un lugar en donde no hay públicos especializados, agentes de legitimación o incluso el desplazamiento físico a estas áreas requiere un esfuerzo que no siempre están dispuestos a hacer algunos miembros de la comunidad artística. Esto incluye tanto a miembros del *mainstream* como a los artistas locales, quienes pueden preferir participar en contextos distintos al propio, pues ganar reconocimiento o retribución económica no dejan de ser factores válidos e importantes al momento de elegir donde activar trabajo artístico. El papel que jugó Cuevas como curador y gestor del proyecto implicó fomentar personalmente el convencimiento y motivación para que los artistas realizarán las imágenes que habían acordado entregar.

El interés por el espacio público periférico con el que algunos discursos de arte contemporáneo parecen comprometerse no está libre de la lógica calculadora del beneficio. Pero ¿es el mundo del arte el único sector responsable en transformar la falta de condiciones para exhibir, producir y enunciar arte desde las periferias? ¿Qué otros actores de la vida institucional y de la sociedad civil deberían estar preocupados porque esto sucediera?

Otro de los desafíos para *Ciclónica* fue enfrentar poca atención documental por parte de los medios y publicaciones dedicadas al arte contemporáneo. La importancia de los artistas que participaron en este proyecto -Rirkrit Tiravanija, Lawrence Weiner, Alejandro Magallanes, Víctor Muñoz, Mariana Castillo, entre varios más- de entrada justifica hacer una documentación de la exhibición. Hay otra razón que tiene que ver con la intención, en cierto modo original, de involucrar espacios periféricos como Valle de Chalco, Tejones, Caseta Vieja, Cárcel de mujeres y metro Peñón Viejo para que sean tomados en cuenta a la hora de construir el imaginario y la memoria artística del Valle de México.

En el proceso de colaboración entre artistas y comunidades sociales específicas, casi por costumbre el artista es quien detona las propuestas de diálogo y participación. Antonio Cuevas inició un trabajo contrario, desde su pertenencia a una comunidad y espacio periférico negoció, con su propia agencia, una práctica de exhibición que quería involucrar a artistas conceptuales importantes. Aunque al inicio la intención era solo activar una acción conceptual, al avanzar el proyecto tuvo que entrar en juego su habilidad de gestión para dar seguimiento a la participación de los artistas, resolver problemas técnicos y realizar la documentación y divulgación del proyecto.

En su explicación:

Hacer *Ciclónica* fue un desafío personal que me agotó emocionalmente porque tenía que encontrar argumentos convincentes para que artistas de esa talla supieran que valía la pena voltear a ver la periferia. Mi familia fue una motivación, pero también la gente. Cuando colocaba las mantas, varios transeúntes se acercaban y me preguntaban qué hacía. No les decía que era una obra de arte conceptual, sino un proyecto cultural. Ellos me respondían que qué bueno que la casa de cultura de Valle de Chalco comenzará a hacer algo en la zona. (A. Cuevas, comunicación personal, 11 de septiembre de 2021)

Aunque no recibió ningún apoyo gubernamental, Cuevas trabajó a favor de su contexto convirtiendo una iniciativa personal en una negociación con los intereses de artistas acostumbrados a movilizar sus obras en ámbitos especializados. Desde una perspectiva crítica, el proyecto devino en una apuesta efímera porque a partir de ella no se han desplegado otras iniciativas de calidad para la intervención del espacio público en la zona. Por otro lado, con el paso del tiempo las lonas desaparecieron, algunas fueron por el desgaste, pero la mayoría fueron robadas. ¿Se trató de una forma de apropiación radical?

Finalmente, esta experiencia mostró que el mundo del arte contemporáneo tampoco es completamente homogéneo; en él es posible hallar posturas microdisidentes. En este caso mediante la renuncia al lucro se pudo contribuir con una acción para trazar puentes entre arte y sociedad.



FIGURA 4

Ciclónica (Caseta Vieja, Valle de Chalco). Sin título.

Obras de Lawrence Weiner a la izquierda y David Méndez a la derecha (2018). Cortesía de Antonio Cuevas.



FIGURA 5

Ciclónica (Caseta Vieja, Valle de Chalco). Sin título.

Obra de Rirkrit Tiravanija (2018). Cortesía de Antonio Cuevas.



FIGURA 6

Ciclónica (Santa Martha-Cárcel de mujeres). Sin título.  
Obra de Alejandro Magallanes (2018). Cortesía de Antonio Cuevas.



FIGURA 7

Ciclónica (Caseta Vieja-Tejones, Valle de Chalco). Sin título  
Obra de Abraham Cruzvillegas y Gabriela Jáuregui (2018). En la imagen  
"Tothie", participante del montaje. Cortesía de Antonio Cuevas.

## SOMOS AUNQUE NOS OLVIDEN: LA CALLE EXPANDIDA EN LA ÉPOCA COVID-19

El 27 de febrero de 2020 se detectó oficialmente el primer caso de covid-19 en México. A partir de entonces, el curso ordinario de la vida cotidiana se transformó tan rápido que apenas tuvimos tiempo para asimilar cada una de las pérdidas que nos llegaban. Algunos de nuestros seres queridos partían para siempre. Esa dolorosa experiencia la enfrentamos en el recogimiento privado, ya que una de las medidas más importantes que fomentó el gobierno de México para evitar la propagación masiva de la enfermedad, fue la constante recomendación de "Quédate en casa". En los primeros meses la parálisis de la esfera social y cultural fue

abrupta, pero la necesidad por sobreponerse en términos emocionales y económicos despertó alternativas no previstas.

Cargada de mediaciones tecnológicas, llegó una “nueva normalidad”; gracias a las interconexiones digitales se pudo continuar con actividades sociales básicas como la educación y el trabajo a distancia. Las instituciones culturales comenzaron a adaptar a la modalidad en línea conferencias, funciones de danza y presentaciones de obras visuales. A pesar del esfuerzo por crear alternativas para difundir la oferta cultural, su acceso estuvo mediado por la capacidad de contar con conexión a internet y tener dispositivos digitales adecuados.

Casi tres meses después de la llegada del covid-19 a México, los artistas Eder Castillo y Gabriel Escalante pusieron en marcha el proyecto “Somos aunque nos olviden”. Se trata de un programa de exhibición en el que se presentan obras artísticas en formato de video proyectadas a gran escala. Los autores de las obras fueron elegidos por la calidad de su trabajo, la mayoría de los artistas participantes han presentado piezas en circuitos de internacionales de arte.[9] Debido a las restricciones que hubo para ocupar colectivamente los espacios públicos, los dos artistas organizadores decidieron que las proyecciones se realizarían sobre soportes arquitectónicos y no se convocaría por ningún medio al público. Estas condiciones dieron lugar a un primer problema: ¿cómo activar obras con sentido público sin convocar a una multitud? Para resolverlo, la propuesta se tuvo que plantear en términos de un *happening*, lo que significó crear un acontecimiento en donde el público solo podría participar como espectador mediante el puro azar.

La inserción de experiencias sensoriales en el espacio público para intersectar el arte y la vida, se remonta a algunos movimientos postvanguardistas como el arte acción y el land art; también se relaciona con las prácticas activistas de los años 1960 y 1970 donde se usaron las técnicas de los medios de comunicación para generar mensajes con impacto masivo. En América Latina la preocupación por la relación entre arte y sociedad fue un aspecto importante en prácticas conceptuales que ocurrieron en países como Argentina y Chile durante los periodos de las crisis políticas militares. Para Maricarmen Ramírez (2001) los conceptualismos latinoamericanos buscaron la reivindicación del trabajo colaborativo y la apropiación de espacios urbanos para involucrar audiencias populares. Asimismo, movimientos como el arte neoconcreto en Brasil se interesaron por el papel del receptor y por la detonación de experiencias sensoriales que podrían devenir en asuntos políticos.

Cuando el arte dirigido al espacio público renuncia a la necesidad de perpetuar un objeto, permite que en el espacio circulen experiencias efímeras cuyo valor puede estar en mostrar las posibilidades cambiantes, discontinuas, del ambiente. Deja ver la potencia que hay en el espacio público para ofrecer recursos que ayuden a renovar las relaciones sociales y los usos del entorno. Fernando Carrión (2016) nos recuerda que el espacio público no es un lugar físico, es ante todo una relación; “El espacio público es una forma de representación de la colectividad y también un elemento que define la vida colectiva” (p. 25). Le da sentido y forma a lo colectivo en tanto es el lugar en donde se ponen en juego los intereses de los diferentes miembros de la sociedad.

Si como lo llegó a sostener el filósofo francés Jean Luc Nancy, la comunidad es un absoluto y por lo tanto un imposible[10]; el espacio público es uno de los momentos en donde se juega la posibilidad de articular las separaciones y diferencias para devenir en la experiencia de construir el vivir juntos. Esta experiencia atraviesa el problema “de la paradoja o diferencia política”. El concepto hace alusión a las características duales que forman el fenómeno de la política. Por un lado, la política busca el acuerdo común y las condiciones del “vivir juntos”; por otro lado, tiene un componente relacionado con el poder, del que se desprende el conflicto y la violencia.[11]

Las interacciones de las comunidades sociales son ambiguas. En ellas hay división/acuerdo, conflicto/negociación, discordia/unión y conflicto/paz, esa es la esencia de la paradoja política; sin embargo esta misma ambigüedad es lo que permite pensar en la posibilidad de la refundación de lo social. Para esta perspectiva no se trata de pensar la comunidad social como un ideal que se encuentra distorsionado y es necesario corregir. Lo que se busca es aceptar que la contingencia es inevitable o, mejor dicho, el conflicto y el antagonismo

permanecen siempre como procesos abiertos; no obstante, están en dialéctica con prácticas o momentos de sutura, de reparo (Retamozo, 2009; Laclau, 1990). Aunado a ello, en la vertiente arendtiana lo político es un espacio de libertad y deliberación política y se tiene que expresar en y como condición del espacio público ahí: “los libres e iguales pueden encontrarse” (Arendt, 2018, p. 35).

Así pues, el reparo puede ocurrir como el momento en el que se recurre a la apropiación simbólica del espacio público para ofrecer herramientas que permitan actualizar el sentido de estar juntos. En otras palabras, el conflicto disminuye cuando se trata de hacer consciente ante los otros que algo nos involucra de manera conjunta. Asumir intereses compartidos permite trascender el tiempo y el espacio; no necesariamente requiere “de la existencia de una persona que esté en ese lugar y en ese mismo momento para que se represente en ese espacio y en ese tiempo” (Carrión, 2016, p. 27).

Las experiencias que trastocan el interés general de la sociedad tienen un sentido de trascendencia; su enunciación en el espacio público deja una huella que:

Permite superar el hoy y el aquí, el yo y el ellos para pasar al mañana y al allá de nosotros [;] esto produce “un cambio en la percepción de los signos, significados e imaginarios urbanos, y por lo tanto, modifica las relaciones comunicacionales de la población. (p. 27)

En este sentido, el programa de proyecciones “Somos aunque nos olviden” no renunció a la apropiación simbólica del espacio público, aun cuando era fundamental respetar el acuerdo a no usarlos presencialmente. Las primeras proyecciones se exhibieron en mayo del 2020 en los muros de los edificios de la Unidad Habitacional Tlatelolco. Es un sitio con una historia simbólica y política muy importante para la Ciudad de México porque allí se perpetró la masacre en contra del movimiento estudiantil en 1968. En principio los espectadores que pudieron observar las proyecciones fueron los pocos transeúntes que azarosamente pasaban por el lugar. Algunos habitantes que vivían en edificios adjuntos al lugar donde se llevaron a cabo las proyecciones también pudieron observarlas desde las ventanas. Así, tomando a los muros como soporte en total se realizaron ocho programas de proyección entre mayo y octubre de 2020. La última proyección coincidió con el 52 aniversario de la masacre.

En cada programa de proyección, las obras fueron elegidas por Eder Castillo y Gabriel Escalante para conformar discursos temáticos en torno a: “la esperanza (utópica) y el humor”; estéticas con acciones imposibles de recrear durante las condiciones de la pandemia, lo cual advirtió sobre cómo fue alterada la vida cotidiana; así como imaginarios y poéticas en torno al paisaje, la arquitectura, la historia de Tlatelolco y sus “múltiples realidades económicas y sociales”[12] (figura 8, 9, 10, 11) (Castillo y Escalante, 2020).



FIGURA 8

“Somos aunque nos olviden” (Proyección en U.H. Tlatelolco, CDMX). Resistencia.  
Obra de “DosJotas” (2020). Cortesía Eder Castillo y Gabriel Escalante.



FIGURA 9

“Somos aunque nos olviden” (Proyección en UH Tlatelolco, CDMX). Home II.  
Obra de Olaf Breuning (2020). Cortesía Eder Castillo y Gabriel Escalante.



FIGURA 10  
“Somos aunque nos olviden” (Proyección en UH Tlatelolco, CDMX). Espectadores.  
Cortesía Eder Castillo y Gabriel Escalante (2020).

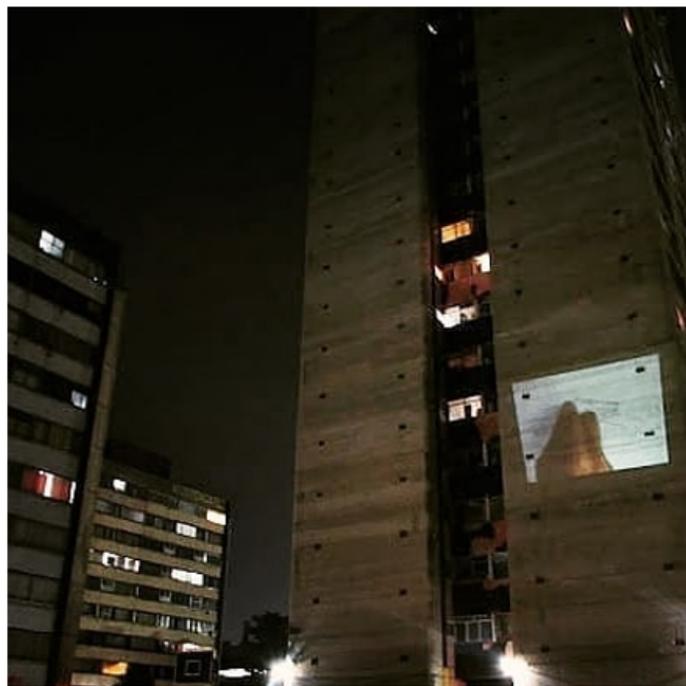


FIGURA 11  
“Somos aunque nos olviden” (Proyección en UH Tlatelolco, CDMX). Construcción-Destrucción.  
Obra de Eder Castillo (2020). Cortesía Eder Castillo y Gabriel Escalante.

Se evitó ocupar presencialmente la calle, pero los efectos colectivos de una experiencia que trató de involucrar a otros se reflejaron cuando desde distintos puntos aparecieron repentinos espectadores. El interés por observar, así como el uso del espacio público abrieron la posibilidad para crear una efímera comunidad en cada proyección. La separación pudo encontrar nuevamente puntos de contacto; a través de las proyecciones se estaba insinuando la necesidad de abrir la solidaridad colectiva.

Para Graciela Schmilchuk (2010) lo público “es la manera en que los imaginarios elaboran lo socialmente compartido” (p. 233). En “Somos aunque nos olviden”, más que incidir físicamente en la calle, el soporte vídeo propuso una visualidad sensorial compartida, dando a entender con ello una acción de sutura ante

la incertidumbre y desasosiego que trajo consigo la crisis pandémica. Más que romper con la rutina del aislamiento en casa, la sutura se puede pensar como el acto de agregar una experiencia que ayuda a actualizar las relaciones de solidaridad, justo en el momento en que el riesgo era el problema que precisamente a todos nos involucraba.

La calle es uno de los principales espacios de la interacción, pero en los periodos más críticos de la época pandémica tuvo que deshabitarse. Otros atisbos para interrelacionarnos surgieron gracias a las mediaciones tecnológicas que hicieron posible la interconexión y la participación directa sin poner en contacto nuestros cuerpos. Si las propiedades de la calle pudieron desmaterializarse gracias a la refuncionalización de la comunicación digital, las concepciones del espacio público también se expandieron. ¿En qué medida el espacio virtual puede devenir en espacio público? Es una pregunta que tendremos que contestar en los próximos años.

## CONCLUSIONES

El modelo centro-periferia propuso que el desarrollo económico, social y cultural de los territorios periféricos es dependiente de las acciones de los países y las metrópolis centrales; estos espacios alcanzarían el progreso si el centro expandía sus estructuras hasta llegar a ellos. Con esta perspectiva se dio poca importancia a la capacidad que tienen las periferias para construir alternativas en respuesta a sus propias necesidades. El concepto de ciudad dual permite explicar la fragmentación del espacio a partir de la diferencia en las capacidades de la población para apropiarse de los capitales que circulan. Los espacios desiguales no siempre se encuentran separados en polos opuestos sino muchas veces están mezclados. La contigüidad de las zonas centro, medias y periféricas, sin embargo, no deja de implicar profundas divisiones y accesos desiguales a los recursos y oportunidades.

Por otra parte, la concentración de los circuitos de arte contemporáneo en lugares con fuertes privilegios económicos en la Ciudad de México refleja la vinculación inequitativa de este campo con el resto de los habitantes de la ciudad; a pesar de que desde los años 1990 ha sido cada vez más importante para las narrativas artísticas incluir a las culturas no hegemónicas y los territorios periféricos en las agendas de reflexión y creación.

Con la acción Ciclónica se describió una experiencia en donde la iniciativa agencial de actores que pertenecen a espacios periféricos llevó a buscar negociaciones con artistas del mainstream del arte contemporáneo para construir obras dirigidas a públicos que habitan espacialidades con problemas de exclusión social. El proceso de negociación cuestionó la disposición de artistas, acostumbrados a trabajar en ámbitos especializados, para expandir sus obras y compromisos artísticos en contextos difícilmente rentables. Si bien no fueron pocos los artistas interesados en participar, la operación del proyecto implicó desafíos que no pueden asumir completamente actores aislados.

Esto muestra que las iniciativas para crear intervenciones y divulgación de arte contemporáneo en contextos específicos requieren de la sinergia de varios agentes: civiles, gubernamentales y del campo artístico especializado si lo que se busca es alcanzar objetivos a largo plazo para la socialización de estas prácticas. De lo contrario, se crean experiencias temporales que pueden ser efectivas de manera inmediata, pero su impacto en la memoria y en los hábitos culturales del contexto pueden perderse fácilmente. Por ello se requiere cuestionar el papel que juegan en esta problemática las instituciones públicas, las políticas culturales y también los sistemas educativos.

Por otro lado, las posibilidades de la exhibición de arte contemporáneo exploradas durante la pandemia fueron más allá de dar a conocer obras de arte mediante plataformas virtuales. Una de las enseñanzas que trajo la transformación de la vida cotidiana por las restricciones por covid-19 fue mostrar que los medios y las estrategias de exhibición son cambiantes y se modifican según las exigencias y procesos sociales en cada momento de la historia. Las estrategias de exhibición artística se pueden reinventar para intersectar

los sentidos de otros modos. En el caso del programa de proyecciones “Somos aunque nos olviden”, la intención de activar arte en el espacio público sin la presencia física de la comunidad no implicó la renuncia al soporte físico de la calle; se continuó haciendo uso del sentido público del espacio, pero buscando otros procedimientos de participación. Empeñarse en ocupar la calle aun cuando está deshabitada; es una práctica política porque refleja la no renuncia a buscar el estar juntos para encontrar soluciones compartidas a los problemas.

“Somos aunque nos olviden” y Ciclónica fueron iniciativas en las que se creó otro tipo de involucramiento del mainstream artístico. Ambos proyectos surgieron de intereses personales para vincular arte contemporáneo con el espacio público. Ciclónica se llevó a cabo un año antes del inicio de la pandemia y su principal desafío fue poner en contacto el espacio público periférico con los aportes reflexivos que suscita el arte conceptual. El trabajo de Eder Castillo y Gabriel Escalante experimentó la intervención artística en el espacio público despoblado sugiriendo otras modalidades de recepción y cooperación colectiva sin poner en contacto los cuerpos.

## AGRADECIMIENTOS

*Para Eric Muñoz*

## REFERENCIAS

- Arendt, H. (2018). *¿Qué es la política? Comprensión y política*. Editorial Partido de la Revolución Democrático.
- Arteaga, I. (2005). De periferia a ciudad consolidada. Estrategias para la transformación de zonas urbanas marginales. *Revista Bitácora Urbano Territorial*, 9(1), 99-103. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/bitacora/article/view/18741>
- Bacarlett, M. (2012). La comunidad imposible. Utopías y paradojas del ser en común. *Revista La colmena: Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, (75), 39-48. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5573169>
- Barrieros, J. (2007). El arte global y las políticas de movilidad. Desplazamientos (trans) culturales en el sistema internacional del arte contemporáneo. *LiminaR Estudios Sociales y Humanísticos* 5. (1), 159-182. <https://doi.org/10.29043/liminar.v5i1.241>
- Barrios, J.L. (2004). Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las nuevas capitales (Monterrey, Guadalajara, Oaxaca, Puebla y Tijuana). En I. Benítez Dueñas (Coord.), *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)* (pp. 141-179). Editorial Arte e imagen.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (A. Weikert, trad.). Editorial Ítaca.
- Bourdieu, P. (1999). *La miseria del mundo*. Fondo de Cultura Económica.
- Cardoso F. y Faletto, E. (1970). *Dependencia y desarrollo en América Latina (ensayo de interpretación sociológica)*. Editorial Siglo XXI.
- Carrión, F. (2016). El espacio público es una relación, no un espacio. En P. Ramírez (coord.), *La reinención del espacio en ciudad fragmentada* (pp. 13-47). Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM].
- Castillo E. y Escalante G. (2020, mayo-octubre). Programa 1-8. *Somos aunque nos olviden*. <https://somsaunquenosolviden.blogspot.com/2020/05/programa-2.html>
- Castells, M. (1995). *La ciudad informacional: tecnologías de la información, reestructuración económica y el proceso urbano-regional*. Alianza Editorial.
- Chukhrov, K. (2014). Sobre la falsa democracia del arte contemporáneo, En A. Arozamena (Ed.), *El arte no es política/ La política no es arte. Despertar de la historia* (pp. 63-80). Editorial Brumaria A.C.

- Consejo Nacional de Evaluación a la Política de Desarrollo social [CONEVAL]. (s.f.). *Pobreza urbana y de las zonas metropolitanas en México*. CONEVAL. [https://www.coneval.org.mx/Informes/Pobreza/Pobreza%20urbana/Pobreza\\_urbana\\_y\\_de\\_las\\_zonas\\_metropolitanas\\_en\\_Mexico.pdf](https://www.coneval.org.mx/Informes/Pobreza/Pobreza%20urbana/Pobreza_urbana_y_de_las_zonas_metropolitanas_en_Mexico.pdf)
- Corzo, R. (2017). Latinoamérica: entre el desarrollismo endógeno y el subdesarrollismo exógeno. *Revista Temas sociales*, (40), 47-70. [http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n40/n40\\_a03.pdf](http://www.scielo.org.bo/pdf/rts/n40/n40_a03.pdf)
- Cruz, M. (2000). Periferia y suelo urbano en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México. *Revista Sociológica*, 15(42), 59-90. <https://www.redalyc.org/pdf/3050/305026734004.pdf>
- De Sousa S. B. (2002). Hacia una concepción multicultural de los derechos humanos. *Revista El otro derecho*, (28). [https://www.uba.ar/archivos\\_ddhh/image/Sousa%20-%20Concepci%C3%B3n%20multicultural%20de%20DDHH.pdf](https://www.uba.ar/archivos_ddhh/image/Sousa%20-%20Concepci%C3%B3n%20multicultural%20de%20DDHH.pdf)
- Durkheim, E. (1982). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Akal Editor.
- Fraser, A. (2014). Nada como estar en casa. En A. Arozamena (Ed.), *El arte no es política/La política no es arte* (pp. 119-138). Editorial Brumaria A.C.
- García Canclini, N. (1999). *La globalización imaginada*. Editorial Paidós.
- Gómez, P. (2016). *HD: Haceres decoloniales: prácticas liberadoras del estar, el sentir y el pensar*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Guash, A. (2000). El multiculturalismo. En *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural* (pp. 557-579). Editorial Alianza.
- Harvey, D. (2019). *La lógica geográfica del capitalismo*. Editorial Icaria.
- Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu editores.
- Hirsch, J. (2001). *El estado nacional de competencia. Estado, democracia y política en el capitalismo global*. Editorial Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco [UAM-X]. <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/dcsh-uam-x/20201026112002/El-Estado-Nacional.pdf>
- Laclau, E. (1990). *Nuevas reflexiones sobre la revolución de nuestro tiempo*. Ediciones Nueva Visión.
- Linares, S. (2012). Aportes de la ecología urbana y modelos neoclásicos para analizar la diferenciación socioespacial en ciudades medias bonaerenses: Pergamino, Olavarría y Tandil (2001). *Revista Huellas*, (16), 13-35. <https://repo.unlpam.edu.ar/handle/unlpam/2782>
- Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalismo y culturas*. EXIT Publicaciones.
- Pérez C. J. (2018). Periferia y desarrollo urbano metropolitano en el Valle de México. En *Dinámicas urbanas y perspectivas regionales de los estudios culturales y de género*. UNAM. <http://ru.iiec.unam.mx/4404/>
- Ramírez, M. (2001). Tácticas para vivir de sentido: carácter precursor del conceptualismo en América Latina. En *Heterotopías, medio siglo sin-lugar 1918-1968*. Editorial Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Retamozo, M. (2009). Lo político y la política: los sujetos políticos, conformación y disputa por el orden social. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 51(206), 69-91. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-19182009000200004&script=sci\\_abstract](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-19182009000200004&script=sci_abstract)
- Reygadas, L. (2008). *La apropiación. Destejiendo las redes de la desigualdad*. Editorial Anthropos.
- Richard, N. (2010). Derivaciones periféricas en torno a lo intersticial. En C. Medina (ed.), *SITAC VII: Sur, sur, sur, sur...* (pp. 35-43). Editorial Patronato de Arte Contemporáneo, AC. <http://sitac.org/publicaciones/sitac-vii-sur-sur-sur-sur>
- Rolnik, S. (2006). *¿El arte cura? Quaderns portàtils*. <https://www.macba.cat/es/aprender-investigar/publicaciones/arte-cura>
- Schmilchuk, G. (2010). La gestión del arte público. En E. Nivón y A. Mantecón (Coords.), *Gestionar el patrimonio en tiempos de la globalización* (pp. 229-249). Editorial UAM-Iztapalapa.
- Sennett, R. (1997). *Carne y piedra. El cuerpo en la sociedad occidental*. Alianza Editorial. <http://www.panoramadelarte.com.ar/archivos/Sennett-Richard-Carne-Y-Piedra.pdf>

- Subercaseaux B. (1994). La apropiación cultural en el pensamiento latinoamericano. En *Visión del arte latinoamericano en la década de 1980* (pp. 27-31). Editorial PNUD, UNESCO, Centro Wifredo Lam. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000139260>
- Torrado, J., Duque, R. y Palomares, I. (2020). Procesos de centralización urbana: factores individuales y tipologías metropolitanas. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 66(3), 649-672. <https://digibug.ugr.es/handle/10481/64131>
- Varela, M. (1999). Las audiencias en los textos. Comunidades interpretativas, forma y cambio. En A. Grimson y M. Varela (Eds.), *Audiencias, cultura y poder: estudios sobre la televisión* (pp. 137-160). Editorial Eudeba.

## NOTAS

[1] En la modernización urbana las políticas regulatorias sobre la organización del espacio urbano no fueron uniformes. En el siglo XIX el centro de la ciudad era el espacio en donde las personas podían habitar juntas, tocarse e interactuar, esto demostraba que se encontraban en un espacio seguro y estable. En cambio, en las afueras las personas habitaban de forma dispersa, el contacto estaba más limitado y eso se consideraba un reflejo del desorden y la desconfianza que había en esos espacios (Sennett, 1997, pp. 23-24). En el siglo XXI esta situación es muy distinta. Por lo regular, a las megalópolis las rodea un área suburbana periférica en donde el crecimiento de la población es desmesurado y las formas de habitar están en estrecha relación, pero en los centros de la ciudad se valoran los límites espaciales entre las personas.

[2] Existen distintos enfoques teóricos para abordar el concepto de periferia. Por un lado, el urbanismo considera que “aunque el término periferia se ha utilizado para designar una zona externa a la ciudad (...) la periferia nace y se establece como un fenómeno típico de la ciudad contemporánea” cuando el territorio se comienza a urbanizar en un área exterior a la ciudad consolidada. La periferia urbana se puede definir como “áreas residenciales calificadas negativamente por las condiciones de marginalidad y deficiencia que fueron construidas durante la época de crecimiento acelerado de las décadas centrales del siglo XX” (Arteaga, 2005, p. 99). Asimismo, es conveniente aclarar que el concepto se ha ido transformando y algunas de sus principales cualidades, como distancia respecto al centro, dependencia e ineficiencia, ya no resultan útiles en todos los casos para caracterizar las periferias. Otra forma de darle sentido al concepto periferia proviene de la teoría de la dependencia en donde se busca distinguir a los países centrales que se caracterizan por sus economías autónomas desarrolladas y los países periféricos con economías subdesarrolladas y dependientes. En esta visión los conceptos centro y periferia remiten a “la noción de desigualdad de posiciones y de funciones dentro de una misma estructura de producción global”; con ello se enfatiza la función que tienen las economías subdesarrolladas en la economía global (Cardoso y Faletto, 1970, pp. 22-23).

[3] Los procesos culturales de América Latina se explican por lo menos a partir de dos (2) grandes modelos. Según Bernardo Subercaseaux (1994) el primero es el modelo de reproducción que se basa en la relación-integración de América Latina al mundo hegemónico occidental. En esta óptica el pensamiento y cultura latinoamericana enfrentarían el problema de ser una extensión forzada e imitativa de lo europeo. La trasplatación de procesos simbólicos e intelectuales exógenos la encabezarían, sobre todo, las elites ilustradas nacionales del siglo XIX. Esto colocaría a la cultura propia y local en una situación de desvaloración y desventaja. La otra vertiente es el modelo de apropiación cultural. En él básicamente la cultura ajena, en este caso la occidental, no se asume de manera mecánica, sino que sufre un proceso de apropiación en el que se deforma, se reelabora y resignifica según las necesidades e intereses del contexto propio. Este modelo también critica las concepciones que sustancializan la identidad o cultura propia como algo que permanece incontaminado y puro. De la misma manera, la cultura latinoamericana no sería un mero remanente de lo europeo, sino un conjunto de procesos diversos y plurales en los que se interceptan lo endógeno y lo exógeno para dar lugar a la hibridez, lo transcultural y diversos esquemas de apropiación.

[4] Si para Benjamin (2003) la posibilidad de la distribución masiva de la obra de arte llegaría gracias a la reproducción técnica, hoy las políticas sobre derechos de autor hacen que las artes tecnológicamente reproducibles como el video arte, la fotografía, la imagen digital y el cine circulen y se exhiban bajo regulaciones que, en muchos casos, siguen de forma estricta la lógica de la propiedad privada. A pesar de que por su propia naturaleza este tipo de arte puede transmitirse masivamente, el control sobre sus modos de circulación está sujeto a la protección de los capitales que la obra de arte puede generar si opera más como un bien escaso. Si la obra de arte se comporta como un recurso limitado aviva el deseo de adquisición, condición necesaria para impulsar la competencia por ella y potenciar su valor. En la época actual, pasaríamos del problema de la disolución del aura por efecto de la técnica, al proceso de reauratización de la obra reproducible a través de la lógica especulativa.

[5] Como lo señala M. Varela (1999) las comunidades interpretativas están integradas por aquellos miembros que más que describir e interiorizar directamente lo que observan “producen el sentido y (...) son responsables de la emergencia de los rasgos formales”.

En la medida que estas comunidades son algo que precede el acto de leer (en este caso una obra de arte) determinan la forma en que se lee y las mismas propiedades de la obra.

[6]Boaventura de Sousa señala que el concepto globalismos localizados es útil para nombrar las asimetrías que produce la globalización. Vale la pena ofrecer la definición: “consiste en el impacto específico de las prácticas e imperativos transnacionales en las condiciones locales que son de ese modo desestructuradas y reestructuradas para responder a los imperativos transnacionales (...) Incluyen: enclaves de libre comercio; deforestación y masivo agotamiento de los recursos naturales para pagar la deuda externa; el uso turístico de tesoros históricos, de los lugares religiosos o ceremonias, de los artes y oficios, y la vida salvaje; desechos ecológicos; la conversión de la agricultura orientada a la exportación como parte del ‘ajuste estructural’; la etnicización del lugar de trabajo”.

[7]La periferia de la Zona Metropolitana del Valle de México es una demarcación difusa en donde la infraestructura, equipamiento y servicios públicos son bajos. Se puede diferenciar como el espacio adyacente al desarrollo metropolitano. Abarca alcaldías de la Ciudad de México y 18 municipios del Estado de México. En 2014 la cifra estimada de su población era de 20.116.842 habitantes (Pérez, 2018).

[8] Los artistas que decidieron participar en la propuesta de Antonio Cuevas fueron: Paul Bélico Luciano Concheiro, Abraham Cruz Villegas, Mariana Castillo Deball, Charros, Pablo Castro Daniela Baldelli, Stephany Bringas, Irmgard Emmelhainz, Luis Carlos Hurtado, Kulmen, Kate Newby, Zara Kuredjian, Rafael Doníz, Anya Gallaccio, Ryan Gander, Jimena González, Daniel Guzmán, Luis Carlos Hurtado, Gabriela Jáuregui, Markus Lichti, Brenda Lozano, Sonia Madrigal, Alejandro Magallanes, Mónica Martínez, Darío Meléndez, David Méndez, Migotas, Dulce Morales, Víctor Muñoz, Antonio Nieto, Txema Novelo, Israel Ortiz, Gabriela Rangel, Anri Sala, Lizbeth Solís, Susana Solís, Tonatiuh Cabello, Rirkrit Tiravanija, Luis Valverde, Lawrence Weiner, Haegue Yang y Zeb Zang.

[9]“Somos aunque nos olviden” se plantea como un proyecto que tiene continuidad en el tiempo y busca activar experiencias sensoriales en diversas regiones de México e incluso otros países de América Latina. En este trabajo solo me he concentrado en la revisión del estudio de caso de las proyecciones en la Unidad Habitacional Tlatelolco en la Ciudad de México. En la entrevista realizada, los artistas mencionaron otras ciudades de activación como Mérida y ulteriormente la Ciudad de Guatemala. Cada proyección está basada en un programa curatorial específico por lo que cada experiencia tiene un repertorio visual único, sin posibilidad de repetición. Entre los artistas que han formado parte del programa de proyecciones destacan: Miguel Calderón, Pablo Vargas Lugo, Habacuc, Manuel Chavajay, Allora & Calzadilla, Yael Bartana, Karmelo Bermejo, entre varios más.

[10]De acuerdo con María Bacarlett (2012) la imposibilidad de comunidad que plantea Jean Luc Nancy implica su componente paradójico. Pues “entre más deseamos encontrar aquellos que nos identifica en los otros, menos propiedad hallamos en nosotros mismos; en tanto más queremos pertenecer a lo que nos es común, menos nos pertenecemos” (p. 41). Por eso la comunidad es “un encuentro y un desencuentro”. La comunidad no puede esencializarse, de hecho “es realizable sólo en las paradojas que conlleva” (p. 41). La paradoja se expresa de la siguiente forma: “entre más propiedad, pertenencia e identidad garantiza una comunidad, menos realizable es; entre menos identidad, propiedad y pertenencia asegura, más realizables” (p. 41). Solo en su devenir contingente la comunidad adquiere la posibilidad de ser realizable a la vez que también implica una posibilidad de realización de nosotros mismos.

[11]March Oliver (2009) explica que Paul Ricoeur comenzó a observar “la doble originalidad de la política” por lo que propuso distinguir entre las propiedades de lo político y la política. La esfera de lo político encarna la concordancia racional mientras que la política remite a la esfera del poder. Esta sería la naturaleza binaria de la política, que incluye los rasgos ambivalentes de la racionalidad y el componente violento del poder.

[12]Los artistas organizadores diseñaron la selección curatorial de las ocho proyecciones que se realizaron en U.H. Tlatelolco. En los primeros programas de proyección expusieron los argumentos de los ejes temáticos (Castillo y Escalante, 2020).