



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

UNIDAD XOCHIMILCO
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

“RED DE REPRODUCCIÓN Y DISTRIBUCIÓN Y PASTE UP
MORRAS: UNA ESTÉTICA IRRUPTIVA”

TRABAJO TERMINAL
PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADAS EN PSICOLOGÍA

PRESENTAN:

Manuella Cano Brouté
Karla Valeria Roa León
Alicia de María Vizcaíno Torres

ASESOR:

Raúl Cabrera Amador

LECTOR:

Gabriel Araujo Paullada

MÉXICO, CDMX

DICIEMBRE 2019

Abstract

Bajo un contexto de extrema violencia y precariedad laboral, surgen colectivos que, a través de diversas prácticas artísticas, proponen nuevos modos de existir, sentir y ver el mundo. Este trabajo indaga la relación arte-política, cada vez más presente en ambos campos, partiendo de encuentros etnográficos con dos colectivos de jóvenes artistas de la Ciudad de México (PasteUpMorras y Red de Reproducción y Distribución). Para tal partimos de un recorrido teórico y socio histórico que nos ayuda a pensar la transformación y configuración de tal relación dando lugar a los discursos y a las prácticas estético-políticas actuales.

A partir de diversos encuentros, relatos, imágenes, charlas informales, entrevistas y nuestras propias experiencias con los colectivos nos preguntamos ¿cómo contribuye la plástica callejera en la constitución de un sujeto político? La presente investigación sugiere que es en la acción política donde emerge determinado sujeto político; ya sea a través de diversos actos de enunciación o a través de la confrontación directa con el orden de la policía.

Por último, damos cuenta de la imperante necesidad del arte por politizarse y salir de sus recintos preestablecidos con el fin de responder a las problemáticas sociales actuales y proponer otras formas de existir, y por otra parte, la necesidad de la política por utilizar el arte como una vía para generar mayor agitación social. Siguiendo esta línea, el espacio público adquiere un papel central en la construcción de nuevos escenarios que se funden con la cotidianeidad de los transeúntes, que otorgan una voz a los sin-voz y confrontan modos de ser de lo sensible.

Palabras clave: estética, política, arte, colectivos, PasteUpMorras, Red de Reproducción y Distribución, sujeto político

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introducción..... | 3 |
| Capítulo I. Sobre el arte y la política..... | 8 |
| Capítulo II. Memorias de una plástica insurrecta..... | 22 |
| Capítulo III. Sujetos disidentes: una mirada al campo..... | 38 |
| Obras efervescentes: El arte como proceso..... | 45 |
| El arte de la irrupción: La apropiación del espacio públic..... | 56 |
| Cuerpos insurrectos: Nuevas formas de exigir justicia..... | 68 |
| Morras transgresoras: Resignificación de la mujer..... | 80 |
| Conclusiones | 89 |
| Bibliografía..... | 93 |

Introducción

La idea de reflexionar sobre este tema nació del interés por la presencia de lo artístico en las manifestaciones sociales: mujeres que se apartan brevemente de la multitud para rayar un *stencil* sobre las concurridas calles del Centro Histórico, siluetas de personas trazadas con pintura sobre el piso representando fallecidos, performances de protesta y otras prácticas visualmente atractivas. Estas expresiones han sido lo que nos motivó a reflexionar y, en un principio, a cuestionarnos sobre el uso de recursos artísticos para expresar una inconformidad y a preguntarnos sobre el arte en la política o la política en el arte.

Al sumergirnos en el mundo del “arte político”, como lo identificamos en ese momento, comenzamos a indagar sobre colectivos que realizaran gráfica política. Queríamos conocer del tema a través de la participación en sus actividades y, a partir de lo vivido en la experiencia de campo, construir un problema de investigación. Investigando con compañeros de la universidad y en redes sociales, conocimos a La Ardilla Manca, un taller¹ conformado por mujeres y hombres de entre veinticinco y cuarenta años que se identifican como anarquistas. Su espacio de trabajo está situado en la Colonia Obrera de la Ciudad de México. Allí imprimen en serigrafía y risografía, discuten sobre diversos temas, imparten talleres y organizan eventos. Después de varios encuentros sentimos que el trabajo no avanzaba dado que el intercambio con los miembros de La Ardilla era muy escaso, muy pocos asistían a los eventos y no lográbamos entender quiénes y cuántos eran, qué objetivos tenían, entre otras cosas. En un evento llamado *Kreataske*² conocimos a otros miembros de La Ardilla. Nos sentíamos emocionadas, nuestro trabajo de campo comenzaba a tomar forma y nos propusimos charlar con algunos de ellos, entre ellos *Un_cursed*³. Sin embargo, en una conversación con nuestro informante, le preguntamos quiénes y cuántos eran, lo que interpretó como un intento por

¹ Los miembros de La Ardilla Manca se identifican como “taller”, no como colectivo.

² En este evento los miembros de la Ardilla se reúnen para convivir con sus amigos, tomar cerveza y estampan playeras en serigrafía para después venderlas.

³ *Un_cursed* es miembro de la Ardilla Manca y de Paste Up Morras.

definirlos. Al día siguiente nos mandó un mensaje por *Facebook* diciendo que se habían sentido violentados con nuestra pregunta. Este incidente nos llevó a cuestionarnos sobre nuestro actuar: ¿cómo estábamos acercándonos? ¿qué era lo que transmitimos que hacía que nos rechazaran? ¿se trataba realmente de un rechazo?

En *La etnografía: método campo y reflexividad*, Rosana Guber plantea la dificultad a la que se enfrentan los etnógrafos al momento de sumergirse en el campo. Para ello, expone diferentes métodos, uno de ellos, considerado el más óptimo pero problemático, es el de la observación participativa. Tratar de observar mientras se participa en las actividades de determinado campo resulta problemático porque estar observando no externa totalmente al sujeto ya que su presencia modifica las dinámicas, y participar tampoco hace que el etnógrafo se convierta en uno más (Guber, 2011: 53). En *Kreataske*, esta tensión se hizo evidente; queríamos involucrarnos en sus actividades para que nuestra presencia "observadora" no les incomodara, pero no sabíamos cómo y terminamos siendo invasivas. Sin embargo, este momento que parecía tirar todo nuestro trabajo de campo, nos ayudó a ser más reflexivas con nuestra posición como investigadoras.

La "participación correcta" (es decir, aquella que cumple con las normas y valores locales) no es ni la única ni la más deseable en un primer momento, porque la transgresión (que llamamos "errores" o "traspies") es para el investigador y para el informante un medio adecuado de problematizar distintos ángulos de la conducta social y evaluar su significación en la cotidianidad de los nativos (Guber, 2011: 61).

Debido a la dificultad de trabajar con La Ardilla Manca, buscamos otros colectivos. Este fue el momento más desalentador y frustrante de nuestro trabajo de campo, comenzamos a creer que no nos aceptarían en ningún otro colectivo. ¿Cómo teníamos que presentarnos? ¿Debíamos ser mucho más claras y concisas con lo que queríamos indagar? Además, nuestra posición como psicólogas sociales tenía que quedar clara para que no nos confundieran

con psicólogas clínicas y creyeran que buscábamos hacer un diagnóstico⁴.

Una vez relacionándonos con varios colectivos y adentrándonos en su mundo, por ejemplo, asistiendo a distintos eventos y siguiendo sus actividades a través de sus redes sociales, conocimos a otros colectivos. A través de un taller al que asistimos con *Un_cursed*, escuchamos sobre Paste Up Morras (PUM), una colectiva⁵ conformada por mujeres artistas que buscan visibilizar la problemática de la violencia de género interviniendo en la calle y utilizando diversas técnicas como el *paste up*⁶, el *stencil*⁷, el mural y el *sticker*. Tuvimos dos entrevistas abiertas con dos miembros de la colectiva y participamos en sus actividades en el periodo de marzo a julio de 2019.

Mientras hablábamos en una cafetería sobre nuestra experiencia con los colectivos, una chica que se encontraba en una de las mesas contiguas nos comentó que era estudiante de la Esmeralda⁸ y nos platicó de Red de Reproducción y Distribución (RRD) y sobre su proyecto, cosa que en un primer momento no entendimos. RRD es un colectivo conformado por exalumnos de la Esmeralda quienes al salir de la universidad decidieron organizarse con el propósito de “ofrecer un contenido distinto a la gente” del que comúnmente se encuentra en los puestos de revistas. Consiguieron un puesto de revistas que transformaron en un puesto de *fanzines*, *stickers*, *posters*, revistas de corte artístico y diversos trabajos de artistas independientes. También tienen un espacio de trabajo en la Colonia Escandón que actualmente funciona como un taller, ahí se reúnen cada semana.

⁴ A lo largo de las intervenciones que realizamos con la Ardilla Manca, nos dimos cuenta de que al decir que estábamos estudiando psicología social, los miembros de los colectivos pensaban que queríamos diagnosticarlos y aquello les molestaba.

⁵ Llamamos *colectiva* y *miembra* a PasteUpMorras porque ellas se nombran así. Dicen que si es un grupo donde todas son mujeres y es para mujeres, ¿por qué tendrían que nombrarse colectivo?

⁶ El *paste* trata de gráficos hechos a mano en papel delgado que se pegan en las paredes de la calle con engrudo hecho a base de harina y refresco.

⁷ Es un tipo de gráfica que se hace con plantillas, generalmente se cortan a mano, para facilitar y agilizar la creación de obras. La plantilla se coloca sobre la pared y se echa la pintura, dejando pasar la pintura únicamente sobre los espacios cortados.

⁸ La Esmeralda es la Escuela Nacional de pintura, escultura y grabado del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Estos colectivos surgen, en parte, como respuesta a la situación de precariedad laboral, desigualdad de género y violencia que cada vez se vuelve más alarmante en el país. Con distintas posturas políticas buscan oponerse y/o cuestionar los discursos de poder establecidos y generar una agitación en las formas que constituyen el tejido social, proponiendo nuevas maneras de habitar; ya sea con un puesto en la calle en el que ofrecen un contenido distinto, reproduciendo propas⁹ de autodefensa feminista o, en el caso de La Ardilla Manca, usando el arte como una vía para expresar y difundir diversas posturas políticas.

Después de varios encuentros y desencuentros con estos colectivos y con el tema como tal, nos resulta interesante la manera en que el arte y la política convergen. Lejos de pensarlas como una fusión o como elementos totalmente aislados, consideramos que hay una tensión permanente en esta relación: ¿cómo contribuye la plástica callejera en la constitución de un sujeto político? Partiendo de lo observado y vivido con los colectivos, nos preguntamos si a partir de ciertas prácticas estético-políticas se puede pensar en un sujeto político y en nuevas prácticas políticas.

Nos parece importante hacer hincapié en que a partir de los encuentros con los colectivos, diversas charlas informales, entrevistas, idas a pegar por las noches¹⁰ y la participación en diversos eventos organizados por los colectivos, nuestra pregunta y el mismo problema de investigación se fue construyendo y reconfigurando. La imposibilidad de participar en algunas actividades nos hizo preguntarnos: ¿cómo relacionarnos con ellos sin tener el lenguaje artístico que ellos tenían? ¿acaso en algún momento logramos desposicionarnos de nuestro papel de “investigadoras”? ¿podemos hablar de un desposicionamiento cuando gritábamos en las manifestaciones exigiendo justicia? Pues, en aquellas ocasiones, además de querer indagar sobre las manifestaciones estético-políticas, nos sentíamos sumamente indignadas y con la esperanza de que nuestros gritos fueran escuchados y nuestra indignación atendida.

⁹ Es otra forma de llamarle al *paste up*.

¹⁰ Con idas a pegar nos referimos al acto de salir a las calles en grupo y pegar ilustraciones en los muros.

Cabe mencionar que, nuestras experiencias con PUM y RRD fueron distintas a pesar de que en ambos casos son jóvenes de aproximadamente la misma edad con los que a veces nos sentíamos identificadas. En ese sentido, y como menciona Rosana Guber, construimos un campo en función de lo que los agentes nos proporcionaron y permitieron hacer; decidimos no forzar nuestra relación con ellos. En el caso de PUM, nos involucramos más libremente en sus actividades, tal vez porque éramos mujeres feministas y estudiantes, como muchas de ellas. Con RRD fue distinto. A pesar de que en un inicio planteamos la posibilidad de asistir a algunas de sus reuniones o ayudarles a abrir el puesto, se mostraron renuentes y sólo nos permitieron encontrarnos con ellos en el puesto. En términos de Renato Rosaldo (1989), entrever patrones culturales que se comparten es muy difícil, pues siempre están sometidos a cambios y variaciones; el campo depara un sin fin de sorpresas, decepciones y, algunas veces, alegrías. Es movedizo, inestable y confronta la cosmovisión de los mismos investigadores.

En el presente trabajo reflexionamos en torno a la pregunta ¿cómo contribuye la plástica callejera en la constitución de un sujeto político? Partimos de algunos referentes teóricos que nos ayudan a pensar la relación arte-política y el concepto de sujeto político que emana de los colectivos a través de sus discursos y prácticas. Para entender la constitución de los colectivos desde un posicionamiento histórico-social, hacemos referencia al arte de vanguardia y al muralismo mexicano, al ser estos momentos importantes en donde la relación se hace presente. También hacemos un breve recorrido histórico ubicando algunos momentos -la mayoría en México y Latinoamérica- para pensar las prácticas estéticas en los movimientos políticos recientes y la forma en que se han ido modificando a lo largo del tiempo. En la tercera parte presentamos y desarrollamos cuatro elementos que, a partir de nuestros relatos etnográficos -individuales y colectivos-, construimos para explorar la constitución del sujeto político. A lo largo del trabajo incorporamos fragmentos de nuestros diarios de campo, las voces de los actores así como fotografías del proceso e imágenes de la gráfica de PUM y del puesto de RRD, pues consideramos que es una herramienta que nos ayuda a ilustrar el proceso etnográfico.

Sobre el arte y la política

En la década de los sesentas en el arte incrementó la necesidad por una incidencia social fuera de sus “establecimientos”. Esto llevó a la política a encontrar en la práctica artística una vía para expresar distintos discursos y proponer formas de habitar. En aquellos espacios que parecieran ser los recintos del arte contemporáneo, como museos o galerías, cada vez se presencia más un carácter político en las obras. La exposición de Ai Weiwei en el MUAC (Museo Universitario de Arte Contemporáneo) es un ejemplo de ello, así como la exposición que visitamos de Emilia, ex- integrante de RRD, en la que se observaban diversos objetos aludiendo a una crítica de lo "femenino". En las manifestaciones recientes se observa un rasgo artístico que converge con la acción política de organizarse para ocupar las calles: la danza de los bailarines del INBA frente a los policías en la pasada marcha por el 2 de octubre, el Ángel de la Independencia tapizado con frases que reflejan la situación actual de un México feminicida, o los *stencils* y carteles que habitan los rincones del centro de la Ciudad de México. Lo que queremos resaltar con estos ejemplos es la convergencia, cada vez más presente, entre el arte y la política.

Después de participar en las actividades de Paste Up Morras (PUM), Red de Reproducción y Distribución (RRD), y algunas de la Ardilla Manca -espacios donde se hace presente esta relación- decidimos que no nos interesa explorar la forma en la que los artistas han incorporado un discurso político en sus obras siguiendo la lógica de “los cubos blancos”, sino preguntarnos por lo político desde las prácticas artísticas de estos colectivos (*fanzines*, *paste up*, *stencil*, el puesto de RRD, y otro tipo de gráfica) que funcionan por medio del espacio público. Más allá de abordar los conceptos de arte y política de forma separada, nos interesa explorarlos desde una relación que se encuentra en constante tensión la cual notamos a lo largo de nuestra intervención en el campo, en los discursos y prácticas de los colectivos. En el caso de PUM, esta tensión se hizo evidente por la forma en la que cada una vive y piensa la relación arte-política: hay quienes se preocupan por que sus obras tengan un mensaje de agitación y, por otra parte, quienes piensan el espacio público como una vía para visibilizarse y emerger como artistas. Incluso algunas estudiaron en escuelas

de arte o diseño mientras otras no parecen tener una formación en el campo de las técnicas artísticas. Por otra parte, los miembros de RRD son exalumnos de la Esmeralda y se enuncian a sí mismos como un colectivo de artistas, no como activistas políticos. Al tratarse de diversas prácticas de los colectivos, decidimos usar el término "plástica callejera", pues engloba un sin fin de prácticas artísticas situadas en el espacio público. En el presente capítulo, decidimos no profundizar en teoría estética y en teoría política, sino abordar la relación o tensión de éstas. Exploramos tal desde las ideas de Jacques Rancière y Slavoj Žižek, abordando qué entendemos por política, por estética y la relación de ambas.

El concepto de política ha sido extensamente tratado por diversos autores, de los cuales elegimos los que consideramos más pertinentes para reflexionar sobre el sujeto de la política que emerge en las prácticas de estos colectivos. Para ello, debemos abandonar cualquier idea universalista de política, puesto que es un terreno movedizo e inestable del que desprenden diversas formas de ser de la sociedad.

Esa cosa de la política está como en todo ¿no? como en lo social, pues o sea no sólo como en la cosa de legislar leyes o como de ser no sé wey diputado cosas así ¿no? (...) digamos lo político pues está en el arte o sea está en la sociología, está en ¿no? en muchos lados o sea está en todas partes pues como para mí es como que lo político es las relaciones que tenemos entre seres humanos, no sé, como acuerdos, cosas así (Entrevista con Bruno Ruiz el 17 de junio de 2019).

La respuesta de Bruno Ruiz, miembro de RRD, a nuestra interrogante sobre lo político en su quehacer como colectivo, nos llevó a cuestionar la idea de política que teníamos antes de adentrarnos con los colectivos y observar su trabajo. Por ejemplo, la ilustración de *Un_cursed* de la virgen de Guadalupe con un pañuelo verde en su rostro que representa la lucha por la legalización del aborto, o "El Mándrigo", libro que el gobierno publicó en los sesentas y en el cual RRD intervino y reprodujo con el fin de contar la "historia verdadera" sobre

los hechos ocurridos en la matanza de Tlatelolco. Al inicio ubicábamos la política en el objeto, no teníamos una idea clara de lo que entendíamos por aquella. Este concepto lo fuimos construyendo, más bien, a lo largo de nuestras experiencias con los colectivos.

En lugar de relacionar la política con la idea de la lucha por el poder que corresponde a una organización específica y descendiente, tal como lo trata Thomas Hobbes en *El Leviatán*, decidimos partir desde una perspectiva menos estática y explícita que no tiene que ver con posiciones sociales. Jacques Rancière, quien ha tratado extensamente la relación entre estética y política, sostiene que la sociedad está organizada en lugares que parecieran estar definidos “naturalmente”, a esto le denomina orden o comunidad consensual. Esto es similar al pensamiento de Lefort para quién lo social no existe bajo una esencia que organiza de forma igualitaria el todo; se trata más bien de “un conflicto que organiza lo social a través del antagonismo” (Salazar, 2013: 139). Por lo tanto, la sociedad funciona a través de posiciones desiguales en donde algunos tienen un lugar que pareciera determinante bajo modos específicos de actuar, hacer y decir, y otros no tienen voz ni lugar dentro de este reparto. Influenciado por las ideas de Platón, Rancière sostiene:

La política puede definirse, por medio del contraste, como la actividad que rompe con el orden de la policía a través de la invención de nuevos sujetos. La política inventa nuevas formas de enunciación colectiva; reformula lo dado al inventar nuevas formas de hacer sentido de lo sensibles, nuevas configuraciones entre lo visible y lo invisible, y entre lo audible y lo inaudible, nuevas distribuciones del tiempo y del espacio: en suma, nuevas capacidades corporales (Rancière, 2019: 180).

Para el autor, la política no está relacionada únicamente con lo que comúnmente pensamos al escuchar la expresión “política”, tal como mencionó Bruno, y tampoco con sujetos con identidades predefinidas que hacen uso de la palabra correspondiente a sus lugares asignados. La política está vinculada con quienes no son contados en ese orden consensual y que, por medio de la palabra y la acción, hacen emerger un disenso. Entendido éste como una confrontación de sentidos, un litigio en el que los que no tienen parte se

enuncian en el orden consensual y proponen otros modos de sensibilidad, de habitar lo social. Entonces, no se trata de un fenómeno constante preexistente, sino de momentos específicos que irrumpen el orden por medio de actores que carecen de un lugar en el orden consensual, es como si se tratara de una lucha por la igualdad de los excluidos que lleva a la desorganización del orden policial (Salazar, 2013). El planteamiento de Rancière nos recuerda a la idea de Lefort quien, influenciado por Maquiavelo, dice que en toda forma de gobierno hay un conflicto irreductible que consiste en los ricos queriendo mandar y oprimir mientras que el pueblo resiste: “mientras unos desean tener, los otros desean ser” (Salazar, 2013: 139). A partir de tal, surge el conflicto. Conflicto que es constitutivo de una unidad y organización y que es necesario para la emergencia de la política. “Cuando quienes no son escuchados ni mirados toman un lugar en la escena y hacen su aparición en un litigio por tomar parte, hacen surgir lo político” (Salazar, 2013: 143). Aquello nos lleva a pensar en el tipo de actores políticos que se constituyen en determinadas acciones.

Por otro lado, Žižek plantea la distinción que Lefort y Laclau hacen de lo político y la política. Para estos autores,

La política es un complejo social separado, un subsistema positivamente determinado de relaciones sociales en interacción con otros subsistemas (la economía, las formas culturales, etc.). Y *lo político* es el momento de apertura, de indecibilidad, en el que se cuestiona el principio estructurante de la sociedad, la forma fundamental del pacto social; en síntesis, el momento de crisis global superada por el acto de fundar una “nueva armonía” (Castro-Gómez, 2015: 253).

La política sería un modo organizado e institucionalizado que determina las relaciones humanas, mientras que lo político es aquello que acontece en el momento de crisis global, momento en que el modo de ser de la política puede verse confrontada. Las prácticas sociales no pueden ser pensadas fuera del discurso, lo cual no significa que sea una visión meramente idealista, sino que el acto mismo de “hacer algo” con las palabras ya representa una acción (Castro-Gómez, 2015: 261). Los “sistemas de significación” constituyen, de manera heterogénea e inestable, los modos de ser de la sociedad. En ese

sentido, para entender las luchas políticas debemos pensar en diversas identidades sociales que se constituyen a través de prácticas articuladoras, nunca en una sola identidad. La noción de política de Laclau y Mouffe -una noción lingüística- se verá fuertemente criticada por Žižek, pues la presencia del cuerpo resulta fundamental para pensar el campo de la experiencia dentro de la acción política. El sujeto no está compuesto únicamente por formas discursivas, sino también por un cuerpo que pone en escena diversas prácticas.

En términos más semióticos podríamos decir que la política como subsistema es una metáfora del sujeto político, de lo político como sujeto: el elemento que, dentro del espacio social constituido, ocupa el lugar de lo político como negatividad que lo suspende y lo funda de nuevo. En otras palabras, “la política” como “subsistema”, como una esfera separada de la sociedad, representa dentro de la sociedad su propio fundamento olvidado, su génesis en un acto abismal violento; representa, dentro del espacio social lo que debe caer fuera para que este espacio se constituya (Žižek, 2006: 254).

Le denomina “lo político como sujeto” porque es en la acción, en ese acto abismal violento, donde se instaura un proceso de subjetivación y aparece el sujeto. Es aquello que niega lo que está dentro de la sociedad pero que al mismo tiempo representa su parte negativa, una parte que podríamos pensar esencial para que la sociedad se instaure:

Ese momento “imposible” de apertura es el momento de la subjetividad: “sujeto” es un nombre de esa X insondable a la que se llama, a la que de pronto se pide cuentas, arrojada a una posición de responsabilidad, a la urgencia de decidir en esos momentos de indecidibilidad. Es así como hay que interpretar la proposición de Hegel en cuanto a que la verdad de aprehenderse “no sólo como sustancia sino también como sujeto”: no sólo como un proceso objetivo gobernado por alguna necesidad racional oculta (aunque esta necesidad asuma la forma hegeliana de la astucia de la razón), sino también como un proceso puntuado, escandido por los momentos de apertura/indecidibilidad en los que el acto irreductiblemente contingente del sujeto establece una nueva necesidad” (Žižek, 2006: 254).

Tal como plantea Rancière, el acto político inserta al sujeto en una nueva experiencia que surge dentro de ese momento de imposibilidad. Lo político no puede pensarse fuera del momento de apertura porque representa una “posibilidad” dentro de un panorama de “imposibilidad”. El momento del acto se vive de forma inconsciente, pues no existe una necesidad previa al acto, sino que la necesidad de “cambio” aparece con el sujeto político; un sujeto que decide y que dentro del orden de la política deja de ser sujeto. Esa apertura obliga a repensar las condiciones de posibilidad previas al acto; tal como ocurre cuando una mujer irrumpe un momento de imposibilidad al salir a las calles a manifestarse con prácticas estéticas.

En una entrevista, *Estenegromar* menciona lo que entiende por un acto político:

Yo pienso que el simple hecho de ir y pegar en una pared es un acto político porque pues se supone que es un daño a la propiedad privada o a la propiedad pública o federal (...) me parece que sí es un acto político el hecho de que varias mujeres salgan a vandalizar, o sea que varias mujeres vayan y que por sus huevos, porque sabemos lo que estamos haciendo, tenemos cierta preocupación de este marco legal, nos informamos, nos prevenimos, sabemos cómo actuar, y entre nosotras nos damos consejos, o sea tenemos conciencia de lo que estamos haciendo, no es algo así que lleguemos y ay jijiji no sabía perdón, o sea no es así, y pues es llegar y apropiarte del espacio porque no le estas pidiendo permiso a nadie y puede ser la idea que tú quieras, ¿no? O sea, tú puedes mandar el mensaje a la calle que tú quieras o no ser consciente del impacto que va a tener pero o sea tú lo estás haciendo, de entrada tú decidiste qué poner en la calle y tú decidiste que lo ibas a hacer entonces para mí eso si tiene una significación política, pues grande porque pues no son los clásicos vatos que llegar ahí a rayas su firma o un pedo ahí de que su nombre que es un pedo más de ego, de “ay mírame estoy aquí y aquí y aquí y aquí y allá, soy yo y soy el dueño de la ciudad, soy la verga no?” o sea creo que va más allá de eso que por lo menos las morras que hacemos paste, que lo hacemos con esta iniciativa, con este (Entrevista con Estenegromar el 22 de junio de 2019).

Para la artista, el acto político debe dirigirse hacia la confrontación con las autoridades y el Estado haciendo uso del espacio público, partiendo siempre de una organización previa ¹¹. En relación a lo que los autores plantean, *Estenegromar* conserva la idea de que para desmontar formas de ser de un orden social, a quién debe enfrentarse es al Estado. Sin embargo, la idea de *actopolítico* --donde el cuerpo se pone en acción para transmitir cierto mensaje-- parece ser el fundamento más importante dentro de la colectiva, incluso más que los *pastes* mismos.

Desde la lectura de Castro-Gómez (2015), Žižek sitúa el acto político en la aparición de un particular que desestabiliza al sistema capitalista. Con ello, no refiere a grupos anarquistas o activistas políticos que luchen por sus propios intereses, sino:

a una demanda particular que empieza a funcionar como condensación de un rechazo global al capitalismo. Es decir, cuando una protesta deja de referirse a la demanda de un grupo particular y adquiere una dimensión universal. El acto político se da cuando una protesta condensa la reestructuración del espacio social en su conjunto (2015: 179).

El autor hace énfasis en el modo de “actuar políticamente” que no requiere de una organización previa, y que en este caso, va en contra de la noción de colectividad donde los actores se enuncian a sí mismos a partir de una causa. Refiere más bien a protestas que surgen como respuesta a un acontecimiento, protestas que trascienden cualquier interés individuales y luchan en contra de ese Gran Otro del que el autor habla. Al igual que Rancière, Žižek piensa la política como el acto de cuestionar el reparto de lo sensible en su totalidad, no de resolver problemas aislados en nombre de un individuo o una causa en particular (Castro-Gómez, 2015: 179). La idea de estos dos autores confronta la idea de política que tiene PUM, pues dentro de la colectiva se lucha para las mujeres.

¹¹ Pues es una colectiva que se organiza antes de salir a intervenir el espacio público.

Partiendo de la idea de *Estenegromar* sobre el acto político, decidimos no reducir lo político a los mensajes estéticos que estos colectivos plasman en el espacio público, sino enfocarnos en sus acciones: artistas que se organizan para operar un puesto callejero con el propósito de reproducir contenido que pareciera ser exclusivo de un público específico, y mujeres que se organizan y salen a las calles a pegar sus ilustraciones con el fin de visibilizarse como artistas y moverse del lugar que les corresponde en el reparto de lo sensible. Aquello nos lleva a la “subjetivación política”, una desidentificación de los lugares o identidades asignadas en el reparto de lo sensible, de las formas de decir, ser y hacer:

Una subjetivación política vuelve a recortar el campo de la experiencia que daba a cada uno su identidad con su parte. Deshace y recompone las relaciones entre los modos del hacer, los modos del Ser y los modos del decir que definen la organización sensible de la comunidad, las relaciones entre los espacios donde se hace tal cosa y aquellos donde se hace tal otra, las capacidades vinculadas a ese hacer y las que son exigidas por otro (Rancière, 1996:58).

Rancière denomina “acontecimiento del habla” a la ruptura de la comunidad consensual, la enunciación de quienes no tienen parte en ella, así la palabra aparece como un acto que recoloca al sujeto, que cuestiona las formas sensibles que parecieran ser “connaturales”. Por ejemplo, un obrero ocupa un lugar social, le corresponde un qué hacer, y por lo tanto, no tiene posibilidades de decir en términos políticos y/o científicos. Sin embargo, en tanto se enuncia adquiere esas posibilidades y rompe con lo que “le corresponde, con su posición”. Tal es el caso del ejemplo de Rancière sobre Auguste Blanqui, quien al ser cuestionado sobre su profesión, responde “proletario”; el juez contesta que esa no es una profesión y él responde: “es la profesión de treinta millones de franceses que viven de su trabajo y que están privados de derechos políticos” (Rancière, 1996: 54). Ser proletario no significa ser parte de un grupo social estable con una identidad definida y con un lugar dentro de la comunidad, la subjetivación se trata del ser de quienes no son (Rancière, 1996). Al identificar su profesión como proletario, Rancière dice que se pone sobre la mesa dos pueblos: los que tienen un lugar en la comunidad y

los que son excluidos de esa comunidad y “Blanqui, con el nombre de proletarios, inscribe a los incontados en el espacio donde son contables como incontados” (Rancière, 1996:56). ¿Por qué los partidos políticos sí pueden pegar sus carteles en los muros públicos y otras personas no? Nos preguntamos si los que tienen “permiso” tienen un lugar definido que corresponde con un actuar y un decir. Y cuando alguien se enuncia y rompe con el lugar que le corresponde, como el de estar “rayando” en los muros de las calles, es algo no aceptado. Similarmente sucede con la situación reciente del Ángel de la independencia: “eso no es femenino”, decían algunos tras mostrarse indignados al observar frases que exigen justicia sobre el monumento. Así como Jeanne Deroin se presenta en una elección legislativa en 1849 cuestionando el orden policial del decir, hacer y ser de las mujeres, “la aparición indebida de una mujer en el escenario electoral transforma en modo de exposición de una distorsión, en el sentido lógico, ese topos republicano de las leyes y las costumbres que envuelve a la lógica policial en la definición de lo político” (Rancière, 1996:60), las integrantes de PUM salen a las calles, salen del orden policial, de su deber ser; cuestionan lo que les corresponde hacer y decir y proponen otros modos de estar y actuar. ¿Podemos hablar de una desidentificación que ocurre a partir de y en la fractura de un modo de ser de la comunidad?, ¿de una ruptura con el orden de la policía de la que habla Rancière?, ¿de una ruptura que no tiene que ver únicamente con las prácticas de determinados sujetos, sino con determinadas formas de hacer como lo es el arte y la política? ¿se trata de sujetos que salen de un orden preestablecido a través de ciertas prácticas? ¿podemos decir que aparece un sujeto político que se constituye en la acción y que, al mismo tiempo, reacomoda la ocupación de lo sensible? A lo largo de estas páginas nos interesa explorar las prácticas de los colectivos y preguntarnos por el papel de la plástica callejera en la constitución de un sujeto político.

El acontecimiento de Blanqui es un ejemplo donde la estética y la política convergen. Rancière no asocia la estética con lo bello ni con lo sublime, la piensa más bien desde la idea de *aisthesis* de Kant, *i.e.*, las formas *a priori* de sensibilidad, “la distribución de las tareas como forma de la experiencia”

(Gonzales, 2009: 31). A pesar de que retoma el sentido kantiano, se apropia de estos conceptos y los resignifica, afirmando que la estética tiene que ver con el reparto de lo sensible, entendido como las formas de habitar el mundo o la comunidad consensual. La manifestación estética cuestiona el modo de ser de lo sensible, las sacude y es ahí donde convergen la estética y la política, en un disenso. El disenso es estético y político porque reconfigura las formas de sensibilidad, del orden consensual. A estas nuevas formas de habitar lo sensible, a partir de una ruptura o cuestionamiento del orden, el autor le denomina estética:

Esta estética no se debe entender en el sentido de una toma perversa de la política por una voluntad del arte, por el pensamiento del pueblo como obra de arte. Si nos adherimos a la analogía, podemos comprenderla más bien en un sentido kantiano – eventualmente revisitado por Foucault–, como el sistema de formas a priori que determina aquello que se da a sentir. Es una partición de los tiempos y los espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que definen a la vez el lugar y la apuesta de la política como forma de experiencia. La política se apoya sobre aquello que se ve y aquello que se puede decir, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles de los tiempos (Rancière, 2000: 13-14, citado en Wenger C.).

El autor piensa la estética como una noción que no necesariamente tiene que ir anclada al arte, sino como una forma de hacer política con el fin de visibilizar ciertos modos de ser de lo sensible que no podrían aparecer de otra manera. La estética “conlleva siempre una política, es decir, una distribución de lo sensible donde algunas cosas son percibidas por encima de otras, o incluso algunas son negadas o simplemente ignoradas” (Morales Dominguez, 2017: 108). En ese sentido, un arte estético busca sumergir al espectador en una nueva experiencia, un espectador que se rige bajo una mirada libre y experimenta nuevas formas de sentir y ver el mundo. Con mirada libre se refiere a la ausencia de un mensaje pedagógico explícito, pues el arte no debe tener la intención de educar al espectador, sino construir en conjunto artista, obra y espectador- una nueva ficción. Rancière retoma a Adorno quien sostiene que

“la función social del arte consiste en no tener ninguna”. Bruno expresa su opinión sobre la relación arte y política de la siguiente manera:

La política en el arte a veces siento que, bueno México también tiene una larga tradición ¿no? como muy a nivel histórico como de tener un vínculo muy cabrón como entre arte y movimientos , no sé como de resistencia o político ¿no? también pero yo también a veces siento que eso, o sea es muy interesante pero a veces puede ser como hasta, pues como oportunismo de ciertas, o sea ciertos artistas a veces trabajan como desde la política o lo político porque está como en efervescencia ¿no? o sea, es como si yo te dijera que cuando pasó lo de Ayotzinapa entonces yo iba a hacer una pieza sobre eso ¿sabes? Como que a mí ese tipo de cosas se me hace como raro porque o sea no es que no puedas hablar de eso desde el arte si no ¿cómo? te aproximas a eso, es mucho, es muy delicado ¿no? porque son como temas tan delicados que es como muy complejo realmente, pues entrarle desde, pues si o sea como desde, o sea el arte también sirve para eso ¿no? como para poder pues como que tocar todos esos temas y que no sea como que algo súper delicado sino que pueda ser hasta algo más loco o que hable de, que te lleven a imaginar cosas que jamás te imaginarías como con en sociología o como con datos duros ¿entiendes? (Entrevista con Bruno Ruiz el 17 de junio de 2019).

Para el artista es fundamental no utilizar el arte para tratar problemáticas sociales o asuntos políticos sin antes haberse acercado a ellos, de lo contrario resultaría “oportunista”. Más bien, el arte tendría que transportar al espectador a “imaginar cosas que jamás imaginaría”, a generar una ruptura. Es por ello que situamos el concepto de estética como los modos de configuración del espacio político, las formas de distribución de lo común y lo privado, y las formas en las que una comunidad está organizada, en otras palabras, la distribución de lo sensible que determina formas de actuar, percibir, producir y pensar (Wenger C.). Desde esta perspectiva resulta imposible separar del todo la estética y la política, pues sin tratarse de una fusión se trata de una convergencia en donde ambas apuntan hacia la distribución de lo sensible:

Lo común entre política y estética es el hecho de que son las operaciones que construyen un mundo común. Un mundo en común es un mundo en donde las cosas toman sentido en común. En el fondo hay un sentido común dominante, que yo lo llamo consensus, a saber, la lógica dominante, que nos dice que la situación es tal y que no puede ser de otra manera (...) no se puede cambiar nada de lo que ya hay; hay modos de presentación de situaciones, modos de presentación y de interpretación de estas situaciones que hacen que consideremos el mundo así y que hay muy pequeñas diferencias (entrevista a Rancière en YouTube).

A estas formas de presentación, Rancière las nombra “ficciones”, pues aquello que conocemos como “realidad” sólo da cuenta de ese consensus que, en términos de Žižek, representa el momento de imposibilidad en donde aún no existe un sujeto.

Rancière introduce la distinción entre “estética de la política” y “política de la estética” para profundizar en el sentido que tienen tanto la política como la estética en la construcción de un mundo común. “La estética de la política consiste, sobre todo, en la elaboración de un *nosotros*, un sujeto, una manifestación colectiva cuya aparición es el elemento que interrumpe la distribución de las partes sociales, un elemento que yo llamo la parte de los sin-parte: no los miserables, sino los anónimos” (Rancière, 2019: 183). Aquí podemos ubicar un actuar político que proviene de la enunciación de quienes no tienen voz: ya sea un grupo de mujeres que irrumpen ese reparto de lo sensible apropiándose de las calles o un grupo de estudiantes que se unen para combatir la precariedad laboral que la misma institución parece promover.

Por otra parte,

La <<política de la estética>>, por su parte, plantea nuevas formas de individualidad y nuevas *haecceitas*. No ofrece a los anónimos una voz colectiva. En lugar de eso replantea el mundo de la experiencia común como el mundo de una experiencia impersonal compartida. De esta forma, ayuda a acercar el tejido de una experiencia común en la que se pueden desarrollar nuevas formas de construir objetos comunes y nuevas posibilidades de enunciación subjetiva que son distintivas de la <<estética de la política>> (Rancière 2019: 183).

Esta responde, más bien, a la construcción de escenarios a través de distintos recursos estéticos que visibilicen formas de dominación que, de otra manera, no podrían hacerse visibles. Una política de la estética estaría representada por artistas o activistas políticos que utilicen distintos recursos estéticos para construir una “ficción” sobre otra. De esta manera lo constitutivo entre tal relación es el disenso.

La estética, al igual que lo político según Laclau y Mouffe, se instaura sobre un piso movedizo. No hay un camino a seguir para que un movimiento estético-político sea eficaz y logre generar disenso, sino momentos de ruptura de los cuales emergen nuevas significaciones que, casi de manera inmediata, volverán a formar parte de un consenso. Es así cómo podemos ubicar la relación estética-política dentro de esos efímeros momentos de ruptura.

Ahora bien, para el presente trabajo resulta fundamental pensar en ciertos momentos donde el arte ha tratado de problematizar esta relación para materializarlo a través de distintos discursos y prácticas. Las movilizaciones sociales y políticas de los 60's, así como las crisis que vivían las ciencias sociales en ese momento, hicieron que el arte “institucional” replanteara su relación con el mundo “real”: la sociedad. Primero se le llamó “arte político”, y no fue hasta la década de los 90's que pasó a ser “arte participativo”. Según Claire Bishop, uno de los fundamentos teóricos más importantes del arte participativo es que “la práctica artística ya no puede girar en torno a la construcción de objetos para ser consumidos por un observador pasivo. Por el contrario, debe hacer un arte acción, que interactúe con la realidad, que tome pasos -así sean pequeños- para reparar el vínculo social” (2016: 25). El arte participativo aparece como una crítica al consumo de objetos e imágenes, dentro y fuera del mundo del arte. La idea tradicional de “obra” se ve totalmente revocada y en su lugar aparece una obra conectada con la comunidad, la colectividad, la crítica social y la revolución (2016: 27-28). Así, arte y participación social que difícilmente, incluso en la actualidad, pueden pensarse por separado.

Con estos acercamientos teóricos pretendemos abordar la estrecha relación que se produce entre la relación política-estética y la aparición de determinado

sujeto político en los movimientos actuales. Pensamos en sujetos que no tienen identidades fijas, sino que emergen en el acto político, modificando el paisaje y confrontando formas de ser de los social. ¿Cómo han cambiado los movimientos estético-políticos a lo largo de la historia? ¿Quiénes son estos sujetos que se insertan en estas nuevas formas de vivir la relación arte-política a través de la acción?

Memorias de una plástica insurrecta

A finales del siglo XIX y a lo largo del XX, el arte comenzó a politizarse más a través del arte de vanguardia que aspiró a ganar un nuevo lugar en la sociedad moderna, abandonando el museo como espacio consagratorio de la cultura burguesa para formar parte activa de la vida. Lo importante en el arte dejaba de ser el destino de las obras, sino su procedencia, las razones de su creación. Kandinsky, Malevich, Hugo Ball y Marcel Duchamp son algunos personajes que lo ejemplifican (Morales Domínguez, 2017). Ya no se trataba de enfocarse en la satisfacción para cierto receptor, sino de una “producción de un Yo público basada en la visualización de una subjetividad” (Morales, Dominguez, 2017:109). Aquello nos ayuda a reflexionar sobre RRD y PUM, a pensar el origen o la forma en la que su actuar se fue constituyendo y ubicando en cierto contexto sociohistórico. Pues con los proyectos vanguardistas, el arte comienza a enfocarse en revolucionar la vida, en tener una incidencia social más directa.

A principios del siglo XX, en México surgió una corriente que puso sobre la mesa la innegable tensión entre arte y política cuestionando las formas tradicionales de hacer arte: el muralismo, inspirado en la Revolución Mexicana, buscó representar la realidad social, política, histórica y étnica de México (Jaimes, 2012: 18). David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco fueron sus representantes más importantes; siendo los tres marxistas, se preocuparon por representar esencialmente al indígena y al obrero.

El muralismo mexicano es un movimiento artístico doblemente revolucionario: por un lado, propone un arte de masas superando la noción de arte elitista, a la vez que desarticula también la noción de museo, pero por otro lado, incorpora una temática social que rescata los contenidos históricos para llegar a ser un arte que busca insertarse en la realidad a través de la memoria. La memoria del muralismo se fija en la realidad mexicana y trasciende la inmediatez de los significados que los edificios públicos encierran, para liberar así una gama de significados nuevos; los significados cobran sentido a través de una estética desafiante —por su forma y contenido— que constantemente cuestionan al espectador. La memoria del muralismo toca lo cultural y lo político pues los murales no son un reflejo pasivo de la realidad sino su interrogación; además,

aunque no resuelve ningún problema historiográfico, sí logra mostrar los protagonistas de la cultura y de la historia de México (Jaimes, 2012: 30).

Los muralistas, más que consagrarse como activistas políticos, fueron artistas que desde el campo del arte se preocuparon por retratar una memoria colectiva en donde las clases marginadas estuvieran presentes. Esto responde a la nueva forma que tomaba el arte mexicano durante esta época, pues, como menciona Ana María Pérez Rubio (2013), “una obra de arte será aquella que ocasione una experiencia alternativa a la ordinaria, donde el sujeto pueda liberarse de las relaciones usuales en todos los niveles: las jerarquías de poder/dominación, el predominio de la razón sobre la sensibilidad, la imposición de la forma sobre la materia”. Si el muralismo impulsó al arte para salir a las calles, fue para que el espectador conviviera con las obras a partir de una experiencia colectiva y de “una mirada libre”, libre en cuanto podría interpretar y convivir con las obras con total "libertad". El muralismo buscaba que el espectador se convirtiera en un agente igual de importante como son el artista y su obra, participando de manera activa en la construcción de un nuevo modo de plasmar la memoria. A diferencia de las obras de museo, la monumentalidad de los murales intensificó la experiencia estética.

Estos casos ejemplifican intentos del campo del arte por tener una incidencia social significativa a través de la política. Sin embargo, también podemos pensar la relación arte-política desde la política misma y la forma en que diversos colectivos y movimientos sociales han utilizado el arte como una herramienta para producir agitación social. En *Agitado y revuelto: del “arte de lo posible” a la política emancipatoria*, Benjamín Arditi (2007) introduce el concepto “Agitprop” que refiere al uso de la propaganda para “agitar” a las masas, herramienta que los movimientos radicales solían utilizar antes de que partidos políticos fascistas y conservadores se apropiaran de ella. Según el autor, esta práctica tenía una función meramente pedagógica: “educar a las masas para la acción” (201). Actualmente, al paste up también se le conoce como propaganda¹², pues consiste en una serie de imágenes en papel delgado

¹² Algunos artistas urbanos prefieren llamarle *propa*, término que se ha vuelto muy utilizado.

que se pegan en las paredes de la vía pública y que, en cuestión de minutos, pueden ser arrancados o destituidos por otras. ¿Será que el *paste up* tiene el mismo alcance que el Agitprop en su momento? Lo que sí sabemos es que el acto de salir a las calles, para dejar una marca propia y reclamar el espacio público como lo hace PUM, ya representa un acto de enunciarse fuera de lo asignado, o lo que el autor denominaría un proceso de “desclasificación y subjetivación simultáneas” (204). Desclasificación porque la persona se mueve de un lugar ya asignado por la policía y, al mismo tiempo, emerge como sujeto. Ahora bien, en un mundo atomizado, en el que divergen un sin fin de identidades que buscan hacerse visibles, pareciera que el concepto de “comunidad” y “alianza” han desaparecido. En este sentido, la gráfica política ha tenido un extenso recorrido a lo largo de la historia como una forma de sublevación social.

Para explorar específicamente la idea de gráfica política dentro de distintos momentos históricos, desde hace algunos años, en México y otros países latinoamericanos, han surgido diferentes grupos de jóvenes artistas y no-artistas preocupados por generar más conciencia social frente a realidades sumamente corruptas, violentas y desiguales. Algunos se han consolidado como artistas o activistas independientes y otros han decidido trabajar colectivamente. El recorrido de la gráfica de protesta en México puede pensarse desde el cuerpo de trabajo posrevolucionario surgido en el Taller de Gráfica Popular, fundado en 1937. Pero hasta el movimiento estudiantil del 68 tomó un papel central en la denuncia de actos de violencia y represión cometidos por el Estado.

El trabajo gráfico se apropiaba de símbolos clave, subvertía la iconografía oficial de las Olimpiadas y se mofaba de la figura del presidente y de los granaderos. Mientras utilizaban técnicas convencionales como la xilografía o la linografía, se incorporaron nuevas tecnologías como el *offset*, la impresión en punto y la fotocopiadora, lo que ayudó a tener una difusión masiva¹³.

Mientras la sociedad yacía estupefacta frente al televisor para presenciar las Olimpiadas -uno de los eventos más esperados de la década- los

¹³ Extraído de: <https://gatopardo.com/noticias-actuales/grafica-del-68/>

estudiantes intentaban generar conciencia social mediante imágenes que después se convirtieron en símbolos estéticos y políticos emblemáticos. En París, miles de jóvenes y obreros salieron a las calles para exigir un sistema capitalista más justo, democrático y libre. Durante esa época, tanto en México como en París se reprodujeron muchos carteles de protesta que artistas y diseñadores anónimos imprimían en talleres¹⁴. Muchos de ellos se exhibieron en museos para que hubiera registro de ellas y formarían parte de la memoria colectiva. El sector artístico también se vio fuertemente cuestionado. Francisco Reyes Palma (2006) narra que después del 68, el MUCA (Museo Universitario de Ciencias y Arte) dejó de ser tan heterodoxo como lo era antes. A este fenómeno se le llamo “el efecto Escobedo”. En 1983, como respuesta a esta crisis, se creó el MAM (Museo de Arte Moderno) y junto con él, la exposición “¿La calle a dónde llega?” por Hervé Fischer. Algunos fundamentos de la institución museo entraron en crisis y surgió una necesidad porque se introdujera el espacio urbano dentro de los recintos (2006: 54-55). Los movimientos del 68, en donde se usó la gráfica de protesta exclusivamente como herramienta para generar conciencia y exigir soluciones de parte del Estado, tuvieron repercusiones directas en el campo mismo del arte visto como institución.

El siluetazo en Argentina, a principios de la década de los ochenta (1983), resulta interesante para elucidar sobre un acto estético-político. Bajo un ambiente de opresión y tensión después de la guerra de Las Malvinas, las Madres de Plaza de Mayo protestaban por las desapariciones forzadas de sus hijas e hijos durante la dictadura. En la tercera manifestación en la Plaza de Mayo, los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, inspirados en el artista polaco Jerzy Skapski¹⁵, se organizaron con las Madres y dibujaron siluetas humanas para representar la ausencia y presencia de los desaparecidos. A partir de la pega de estas siluetas en árboles, edificios,

¹⁴ Extraído de: <https://lajornadasanluis.com.mx/cultura/grafica-del-68-en-mexico-y-francia-arte-alservicio-de-la-protesta/>

¹⁵ Este artista representa, con dibujos de siluetas, a las personas que morían al día en Auschwitz.

carteles y a los alrededores de la Plaza, se generó una apropiación de la Plaza de Mayo.

Muy pocos manifestantes tenían una clara conciencia artística de lo que estaban realizando, creo que en toda esta práctica la cuestión política es fundante, pero lo que no se ve es que la cuestión estética también es fundante y la parte principal es la pegatina de las siluetas, que es fundamental para la apropiación de la Plaza. La toma política no se podría haber dado sin la toma estética, sobre todo porque la manera en que ésta se produce, implica una recuperación de los lazos solidarios perdidos durante la dictadura (Amigo Cerisola, Roberto, op. cit., p. 12. citado en Battiti, 2013: 10).

El siluetazo nos habla de un fenómeno en donde convergen la estética y la política, ambas se funden en una sola acción. Las siluetas simbolizan la desaparición y a la vez la presencia: la presencia de los no olvidados, la presencia de una protesta y la presencia de una exigencia. Los manifestantes que actuaban realizando siluetas o posando para ser trazados, tenían escaso conocimiento sobre lo artístico; lo importante en este acto no fue el conocimiento artístico ni político, sino la convergencia de ambas para generar un disenso y una apropiación del espacio público.

Mi generación fue parte de la huelga¹⁶ y entonces nos adentramos mucho en cuestiones políticas y bueno al ser parte del consejo general de huelga de la escuela nacional de artes plásticas, a veces contingentes de otras escuelas nos pedían apoyo para hacer mantas o cosas así no? Porque nos decían “queremos hacer una manta así y así y así pero no tenemos mucha idea de la síntesis de la imagen o queremos que tenga esta frase pero quisiéramos que llevará también algo visual, no? No nada más las letras y todo” entonces ahí empecé como con mucho activismo pero a hacer mantas y el stencil ya vino un poquito después pero todo esto es como en una onda de protesta, ¿no?. Siempre en marchas, siempre lo hacía como una sola capa, algo sencillo para aplicar en las marchas, durante las marchas, en CU o cosas así cuando teníamos algún meeting (Entrevista con Un_cursed el 12 de julio de 2019).

¹⁶ Nunca aclaró a qué huelga se refería pero pensamos que fue el paro del 2012 de la UNAM.

Un_cursed, miembro de PUM, narra sus inicios en el arte urbano a partir de la huelga que se vivía en la UNAM, lo cual nos lleva a reflexionar sobre la incorporación de la plástica a los movimientos sociales, fenómeno que ha aumentado en los últimos años en México. Podemos pensar en una relación, más no una fusión, entre el arte callejero y la política en la que se constituye un sujeto político a partir del uso de tales expresiones artísticas. Para poner en discusión y poder entender de dónde surgen algunas de las prácticas de PUM y RRD, consideramos importante hacer referencia al movimiento de la Asamblea Popular de los Pueblos de Oaxaca (APPO); movimiento en donde la plástica, la propaganda, y el arte callejero jugaron un papel importante en la manifestación de ciertas inconformidades y la lucha por la igualdad.

En el 2006, tras el fracaso de las negociaciones laborales de la Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) con el gobierno de Oaxaca, los maestros instalaron un plantón en la plaza del centro de la ciudad. Un mes después, el gobierno intentó desalojarlos violentamente (Estrada, 2012), hecho que llevó a la creación de la APPO el 17 de junio. Bajo desesperación y enojo, la comunidad exigía que Ulises Ruiz, gobernador de Oaxaca, renunciara y se estableciera un régimen más democrático; los distintos actores políticos que formaban parte del movimiento implementaron formas de funcionar en la ciudad sin la necesidad del gobierno como los taxis exclusivos de la APPO (Bolos Jacob, 2015). En la ciudad principal de Oaxaca reinaba una “ingobernabilidad”, había manifestaciones, plantones y distintas acciones políticas. Bajo este ambiente, distintos artistas y no artistas oaxaqueños pintaron los muros callejeros con cientos de mensajes de protesta que hacían visible la ineptitud del sistema político comandado por el PRI y la inconformidad social que afectaba principalmente a las clases marginadas. Esto representa un momento importante por la forma en que, tanto activistas como no activistas, hicieron uso del arte plástico para generar mayor conciencia social y exponer -de manera burlesca- la política en México. Colectivos como Arte Jaguar, LaPiztola y Colectivo RAÍZ se sumaron al movimiento, estos estaban formados por chicos de las clases marginadas de Oaxaca que anterior a su interés político se dedicaban a hacer grafitis “estéticos” más que políticos con los cuales buscaban

visibilizarse como artistas (Estrada, 2012). Por otra parte, intelectuales y artistas crearon el colectivo ASARO (Asamblea de Artistas Revolucionarios de Oaxaca)¹⁷ como respuesta al movimiento de la APPO con la intención de hacer “un arte comprometido con el pueblo” (Estrada, 2012). Este colectivo intervenía en los muros de la ciudad a través de grafitis, *stencils*, *stickers* y carteles con mensajes en apoyo al discurso de la APPO.

En una entrevista realizada por Silvia Bolos a Itandehui Franco, menciona que el *stencil* y el grafiti hizo que los jóvenes se volvieran más conscientes de la realidad política y social, probablemente porque anticipadamente al movimiento de la APPO, como se ha mencionado arriba, los integrantes de estos colectivos tenían ya un interés previo en el grafiti. La gráfica de los colectivos y de artistas independientes se burlaba de la ley y del Estado, comparando policías con puercos, exponiendo a diputados y gobernadores de maneras burlescas. En ella habitaba una narrativa que representaba lo deseable colectivo, la lucha de la APPO así como la situación social y política en la que se encontraban. Se usaban consignas como “Pueblo: abre los ojos”, “Oaxaca aguanta, el pueblo se levanta” (2013: 189). De la misma forma como una miembro de PUM interviene el símbolo “nacional” de la virgen de Guadalupe para expresar la lucha por el aborto agregándole un pañuelo verde en su rostro, en la gráfica de estos colectivos se usaban “figuras públicas” (Estrada, 2012) para reelaborar un discurso interviniendo en ellas estéticamente y políticamente, por ejemplo:

La iconografía tradicional de Benito Juárez se modifica agregándole una boina a lo “Che” Guevara, sugiriendo que el héroe nacional de origen zapoteco sería, hoy día, un rebelde revolucionario que apoyaría la lucha appista, la imagen intervenida de Emiliano Zapata que, en lugar del sombrero campesino de ala amplia, aparece con un peinado con pelos en pico a lo punk, con el cual se identifican fácilmente los jóvenes urbanos marginados, anarcopunks, libertarios y revolucionarios (Estrada, 2012: 141).

¹⁷ Inicialmente, queríamos trabajar con ellos pero ante la imposibilidad de contactarlos y la distancia que no separaba, decidimos trabajar con colectivos de la Ciudad de México.

A partir de la similitud de la gráfica de estos colectivos con la de *Un_cursed*, podemos pensar que es algo que tiene que ver con las luchas populares. Resulta interesante la apropiación de un símbolo nacional y la resignificación o el juego de significaciones que se les da a través de la intervención estética que va acompañada de una lucha política. Así mismo, la intervención en y modificación de estas figuras tenía el propósito de crear una imagen en el receptor, transmitir un mensaje, o simplemente agitar el orden de la ideología que la gente tiene de tales “figuras públicas”. Por ejemplo, la personalización de Ulises Ruiz con una cola de rata, orejas alargadas de burro o una alegoría a una serpiente. “Esta caricatura crítica, esta sátira, debilitaba el poder político en las paredes, lo ridiculizaba: la gente, al ver eso en la calle, miraba a Ulises como este ser inferior que podía ser derrotado. No era visto ya como el gran político, sino más bien se minimizaba” (Bolos y Jacob, 189). La plástica alrededor de la APPO logró transformar el movimiento a través de la gráfica que portaba una postura política en la que se leía una exigencia y una verdad que era sancionada por el gobierno. Artistas e intelectuales se unieron al movimiento, ya no estaba conformado únicamente por maestros. Además de pensar esta transformación como una forma de acción política en la que se construye un sujeto político sin importar su “identidad” como artista, maestro, o intelectual (muchas personas sin ser grafiteros se unieron y participaron), podemos pensar en la idea de la politización dentro del régimen del arte. Ya que dejó de ser exclusivamente individual y pasó a ser colectiva, pues como narra el autor, varios de los artistas y miembros de estos colectivos no firmaban su trabajo e incluso le comenzaron a llamar propaganda política en lugar de arte. Sin embargo, a raíz de esta plástica, se hicieron varias exposiciones y documentales, como si al final se institucionalizara pero ahora de una nueva forma.

El 7 de mayo del presente año visitamos el puesto de RRD con el propósito de observar la dinámica del colectivo, ese día el encargado era Sergio Torres. Al preguntarle su opinión sobre la gráfica política nos dijo que estaba chido pero que no sabía si realmente funcionaba, él no cree que con eso se vaya a cambiar

al mundo pero está mejor que existan esas cosas. Para él la gráfica política resurgió con el movimiento #YoSoy132. Lo cual nos dirige a explorar aquel movimiento como un hecho para situar las prácticas de los colectivos.

Éramos silencio, éramos dolor, éramos opresión. Quisieron arrebatárnoslo todo y lo único que perdimos fue el miedo. Ya no seremos más una voz silenciada. Venimos aquí con nuestro cuerpos que gritan ¡¡¡Ya basta!!! (Salazar, 2015:181).

La constitución del movimiento #YoSoy132 surge de un descontento que se generó por parte de los estudiantes de la Universidad Iberoamericana ante la visita del candidato a la presidencia, Enrique Peña Nieto, el 11 de mayo de 2012 como parte de su campaña política. EPN (Enrique Peña Nieto) era en ese momento gobernador del Estado de México; uno de los estados con más violencia, pobreza y feminicidios del país. Al llegar a la universidad, entre gritos de desaprobación y repudio, diversas críticas y cuestionamientos, los alumnos lo abuchearon y recibieron con pancartas expresando su descontento por la situación del Estado. El candidato no pudo acercarse con los estudiantes de la forma planeada y lo tuvieron que esconder durante horas en los baños de la universidad para poder sacarlo de la misma posteriormente. Después de este acontecimiento, diversos medios divulgaron que quienes habían recibido a EPN no eran estudiantes de la Ibero, sino “porros”, personas contratadas por otro candidato. Como respuesta, se subió un video a *YouTube* en el cual 131 alumnos enseñaban su credencial de estudiantes, mostraban su rostro y decían su nombre, deslindándose de cualquier partido político: “(...) estimados Joaquín Coldwell, Arturo Escobar, Emilio Gamboa, así como medios de comunicación de dudosa neutralidad, usamos nuestro derecho de réplica para desmentirlos. Somos estudiantes de la Ibero, no acarreados, no porros, y nadie nos entrenó para nada” (Estrada, 2014). A partir de este video, en Twitter se difundió el *hashtag* #YoSoy132, incluyéndose en este grupo personas quienes no apoyaban a EPN. Este descontento se vivía a nivel nacional. Esto muestra cómo el movimiento no nació de una previa organización política, sino de un descontento ante un sistema democrático fallido. El activismo en línea -

principalmente a través de Twitter y YouTube- y el activismo en las calles movilizaron a miles de mexicanos, se rompió la distinción entre universidades privadas y públicas, se involucraron los familiares de los estudiantes, distintos colectivos y organizaciones, y toda la sociedad (Morales Dominguez, 2017).

Días después, el 18 de mayo, se convocó a una marcha en la que más de 800 jóvenes de universidades privadas gritaban “no somos porros, no somos acarreados, somos estudiantes informados” (Salazar, 2015: 174). Al siguiente día, decenas de personas marcharon uniéndose al movimiento estudiantil. Durante esos meses, hasta el 12 de diciembre de ese año, se presenciaba la inconformidad de la gente a través de gráfica tanto digital como en las calles; grafitis, *stencil*, paste, etc., por todos lados, pocos de ellos estaban firmados con el nombre del autor, la mayoría firmaba con el famoso hashtag #YoSoy132 del que se apropió casi toda la nación. “Lo importante del movimiento #YoSoy132 es que fue un momento político, estético e incluso poético” (Morales Dominguez, 2017:120). Resulta interesante hacer referencia al colectivo Cráter Invertido, quienes estuvieron involucrados en las movilizaciones políticas del 2012 “intentando aportar su propia visión al movimiento, dándole prioridad al uso del arte y la imaginación contra el poder” (Morales Dominguez, 2017:116). Antes del movimiento #yosoy132, Cráter Invertido era, más bien, una cooperativa formada por estudiantes y profesores de la esmeralda con el fin de crear un espacio fuera de las aulas, y de reunirse para apoyarse entre sí. A partir del movimiento #yosoy132, comenzó a constituirse como colectivo, a adentrarse en los temas políticos del país, discutiendo sobre aquellos y proponiendo acciones.

En *#YoSoy132. La primera erupción visible*, Jesús Galindo y José González-Acosta (2013) defienden que este último estallido social multitudinario de México se trató de un movimiento estético más que político a la manera tradicional. Esto representa nuevas formas de organización, convivencia y sobre todo de identidad a través de comunidades estéticas que se forman bajo condiciones etéreas y efímeras (Morales Dominguez, 2017: 121).

Otro movimiento que consideramos ha tenido una fuerte intervención gráfica es la Marea Verde:

Todo es verde: los pañuelos que llevamos al cuello o atados en las muñecas o en las cabezas; las carteras de tela donde portamos la folletería; el decorado de los paneles, de los conversatorios y talleres; los manteles de las mesas. Usamos la expresión “marea verde” sin necesidad de explicar de qué se trata. Todas entendemos la metáfora y nos sentimos sumergidas en el mismo océano feminista (Roberto, 2018).

En los últimos años, el feminismo ha tomado fuerza en América Latina, uno de los principales motivos de debate a nivel nacional es el derecho al aborto. Se nombra “Marea verde” al movimiento que busca la interrupción legal del embarazo integrado por millones de mujeres de todas las edades y en toda su diversidad. Aquellas portan pañuelos de color verde para recorrer las calles y exigir el derecho a decidir sobre su propio cuerpo. Se exige que las mujeres tengan el derecho a decidir sobre continuar el embarazo o interrumpirlo de manera legal, gratuita y segura. Se exige que se enseñe acerca de la planificación familiar y se elimine el estigma que se tiene a las que deciden no ser madres; “educación sexual para decidir, anticonceptivos para prevenir, aborto legal para no morir” es una de las consignas que se utilizan.

En la Ciudad de México, el aborto es legal desde el 2007, así sea sólo por decisión de la mujer -que ya es razón suficiente-; hasta hace poco, era el único estado del país donde estaba permitido: “La única causa de interrupción legal del embarazo en todo el país es la violación; en 29 si fue resultado de una acción u omisión no intencional; en 23 si existe peligro de muerte de la mujer embarazada; 16, si el producto presenta alteraciones congénitas o genéticas graves; en 15 si se diagnostica que la mujer enfrenta riesgo a su salud, o si el embarazo es resultado de inseminación artificial no consentida, y solo en dos si hay causas económicas para interrumpir el embarazo” (Vázquez, 2018: 21).

El debate del aborto no sólo es una lucha legal, es también ideológica. Así como existen los “pañuelos verdes” de la Marea Verde, también están los “pañuelos celestes” representando la provida. “El Vaticano concibe el cuerpo de las mujeres como mero instrumento de Dios, por lo que se opone a toda intervención humana en los procesos de la vida, desde los métodos anticonceptivos y el aborto hasta las técnicas de reproducción asistida. La influencia de la iglesia católica en la política es inmensa” (Lamas, 2018: 59).

Los “pañuelos celestes” tienen por lema “salvemos las dos vidas”, se oponen al aborto por motivos ideológicos pero tienen mucho menos fuerza que la marea verde.

A través de ilustraciones digitales, el paste up, y pancartas que se usan en manifestaciones, la marea verde sigue creciendo, las feministas de México y de América Latina, siguen reuniéndose y organizándose desde diferentes contingentes, formando alianzas y sumándose cada vez más y más mujeres que no buscan sólo sus propios intereses, sino también los de aquellas mujeres que no pueden alzar la voz.

Partiendo desde aquí, podemos notar la fuerza que poseen las personas en los movimientos sociales, las cuales cobran aún más fuerza en colectivo. Por eso, pensamos la colectividad como un factor importante en la constitución de los sujetos políticos en México. Pensamos colectivo como una conjunto de personas que tienen algo en común y que deciden pertenecer al mismo por elección. Los colectivos en México tienen importancia ya que “si algo caracteriza a los colectivos juveniles insertos en procesos de exclusión y de marginación es su capacidad de transformar el estigma en emblema, es decir de operar con signo contrario las calificaciones negativas que les son imputadas (Reguillo, 2002: 154). Esto nos permite, pensar la creación de colectivos que nacen con el fin de cambiar lo establecido, la percepción que tiene la gente hacia el ser mujer y el contenido que suele haber en los puestos de revistas. Estos colectivos surgen o resurgen de movimientos sociales previos que fueron configurando la percepción propia de lo otro.

Un acontecimiento no puede ser planificado por alguien, sino que aparece *ex nihilo*, irrumpe de la nada, lo cual significa que no es posible explicarlo en términos de causa y efecto. Nadie puede poner en marcha un acontecimiento. No obstante, una vez que éste se produce, aparecen individuos y colectivos que son subjetivados en la verdad revelada por el acontecimiento y se acogen a las posibilidades abiertas por él. Son estos sujetos los que, *retrospectivamente*, muestran cómo fue posible lo imposible; cómo lo contingente se volvió necesario (Castro-Gómez, 2015: 187).

Constantemente se escucha “en colectivo es más fácil” en el discurso de varios integrantes de los colectivos sobre los cuales hablamos en este texto. Hacen hincapié en la dificultad por lograr sobresalir en el mundo del arte pero también en la necesidad que existe de formarlos para poder cambiar algo en conjunto, que de otra forma pasaría desapercibido. Sobre esto Bruno dice lo siguiente: “en México, ni siquiera en toda Latino América, es como un caso muy de México, que los colectivos han estado muy fuertes ¿por qué? Por las condiciones sociales y políticas ¿no? porque o sea hacer carrera individualmente es posible, pero es bien complicado wey”. Desde aquí podemos entender la creación de colectivos como PUM, RRD, La Ardilla Manca, Bikini Wax, Cráter Invertido y varios más que surgen a raíz de la falta de oportunidades que tienen los jóvenes recién egresados, fenómeno que incrementa aún más en el medio de las artes.

Cráter Invertido se definen como:

(...) una fuerza volcánica colectiva que busca construir un lenguaje artístico para agitar la realidad: maquinaria que teje alianzas, proyectos, complicidades y que produce piquetes de ombligo destinados a sacudirlos monstruos producidos por la pasividad. Buscamos dar identidad a problemáticas que surgen de la contradicción en la que habitamos (Cráter Invertido (2013) citado en Morales Dominguez).

Resulta llamativo que el interés de estos colectivos no es la obra de arte únicamente, sino que están inmersos en lo político, en su qué hacer como colectivo tratan y se mueven alrededor de temas que reflejan la situación actual; se reúnen, discuten, dibujan, y proponen otras formas. Posterior a ello, buscan que sus obras tengan una incidencia social directa, tal como ocurrió con la bandera nacional con colores modificados que hicieron para confrontar los símbolos patrios:

El verde y rojo al quedarse sin irradiación alguna se toman simplemente negros. “La bandera forma parte del proyecto “Visceras de nación” que consistió en atacar o modificar los símbolos patrios, los cuales identificamos como

fundamento ideológico del régimen pseudodemocrático y narco-militarizado del México actual”, ha dicho Cráter Invertido en una entrevista con Isaura Leonardo (2014). Pero lo curioso de esta intervención al símbolo nacional es que muy pronto la idea fue apropiada por otros colectivos o manifestantes individuales. “Cuando las sacamos a la calle en el 2010 era en un contexto específico de rechazo a los asquerosos festejos patrios que nos impusieron ese año mientras se desataba una recia guerra contra el pueblo, que continúa en nuestros días” recuerdan los miembros del colectivo (Leonardo, 2014). Pero para el 2012, la bandera ya se había convertido en una insignia de dominio popular. No solamente era común ver reproducciones muy similares que llevaba algún manifestante en medio de las protestas, sino que incluso comenzaron a venderlas como una especie de recuerdo o emblema de identificación con la lucha. Y más allá de eso, hubo también nuevas apropiaciones: “De hecho hay otra bandera, no blanquinegra, sino la NEGRA total” (Leonardo, 2014) (Dominguez Morales, 2017:122).

Esta bandera se convirtió en un ícono de protesta. A pesar de que Cráter Invertido no trabaja con el espacio público como lo hacen PUM y RRD, es como si actualmente no se pudieran pensar los movimientos sociales sin alguna intervención “artística” o sin la gráfica y de similar manera no se pueden pensar estos colectivos sin la presencia de lo político. En las manifestaciones ya no vemos únicamente letreros con frases, cada vez incrementa una convergencia estético-política. Un gran ejemplo es el Ángel de la Independencia intervenido con frases de descontento en la noche del 16 de agosto. Así mismo, la protesta no se queda únicamente en las manifestaciones, sino en un trabajo constante en el que no está presente únicamente una inconformidad o una exigencia, sino en donde hay una propuesta que irrumpe con el orden y propone otras formas de habitar. Las formas estéticas han reemplazado las formas tradicionales de ocupación de las calles; ya no se apoyan en partidos políticos, sino que buscan construir formas de ocupación en común del espacio. Cada vez más artistas se involucran en el activismo político, y más activistas políticos utilizan vías estéticas en los movimientos actuales:

Las formas de protesta política cada vez ocurren menos en la forma tradicional del partido organizando manifestaciones y ocurren cada vez más por medio

de formas como el movimiento de ocupación de las calles. Estas son formas estéticas: ya no se apoyan en fuerzas sociales supuestamente constituidas; ya no se apoyan en partidos políticos como tales, sino que son maneras, en el fondo, de ocupar en común un espacio, de construir una cierta forma de ocupación del espacio; también de construir una cierta relación con el tiempo. Entonces yo diría que hay, a la vez, más y más, una dimensión de investigación y de activismo político en los artistas y más y más también una especie de aspecto estético de la política que aparece en los movimientos actuales (entrevista a Rancière YouTube).

Aquello nos dirige a explorar este tipo de intervenciones, desde un discurso que los integrantes usan. El fanzine representa un medio por el cual los jóvenes pueden expresarse y transmitir ideas, afectos, posturas políticas, etc. Michelle Ponce, miembro de RRD, nos habló del fanzine como una herramienta gráfica importante para los inicios de la cultura punk. *También nos dijo que las ferias de fanzines los tienen hartos, “en México es lo que más abunda” (diario de campo)*. Anteriormente eran llamados zinez, tenían un tinte más político y pertenecían a la cultura “*underground*” mexicana de los años 60’s. “Lo que sí podría definir al fanzine es su carácter contracultural, su visión independiente, una forma que construye diálogos entre grupos con poco acceso a la alta cultura, alejada también de las vías de producción y distribución formales.”¹⁸ RRD distribuye fanzines de otros artistas que tratan algunos temas -actuales- como “el amor romántico”, las enfermedades mentales, el consumo libre de la marihuana, etc. Podríamos decir que los fanzines ya no tratan temas políticos tan directos, sino más bien cotidianos que podrían interesar principalmente a la comunidad juvenil. La gráfica contemporánea que muchos movimientos políticos retoman está fuertemente influenciada por diversos ilustradores mexicanos y extranjeros. En una entrevista, *Estenegromar* nos habló de las vías que la inspiraron en su trayectoria como ilustradora, entre ellos están los fanzines, las autopublicaciones, los cómics, los mangas y las revistas; todas producciones impresas y de fácil acceso.

¹⁸ Extraído de: <https://www.lja.mx/2016/08/una-historia-la-narrativa-grafica-underground-en-mexico/>, el27 08 2016.

Los acontecimientos narrados anteriormente nos permiten reflexionar sobre el origen de los colectivos actuales, donde ubicamos un sujeto de la política que no es espontáneo, sino que se construye a partir de un recorrido histórico en México que tiene que ver con las condiciones sociales y políticas. Por su parte, la gráfica también se ha transformado y está cada vez más presente en los movimientos políticos como lo sucedido recientemente en Chile¹⁹, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, la intervención en el Ángel de la Independencia²⁰, entre otras.

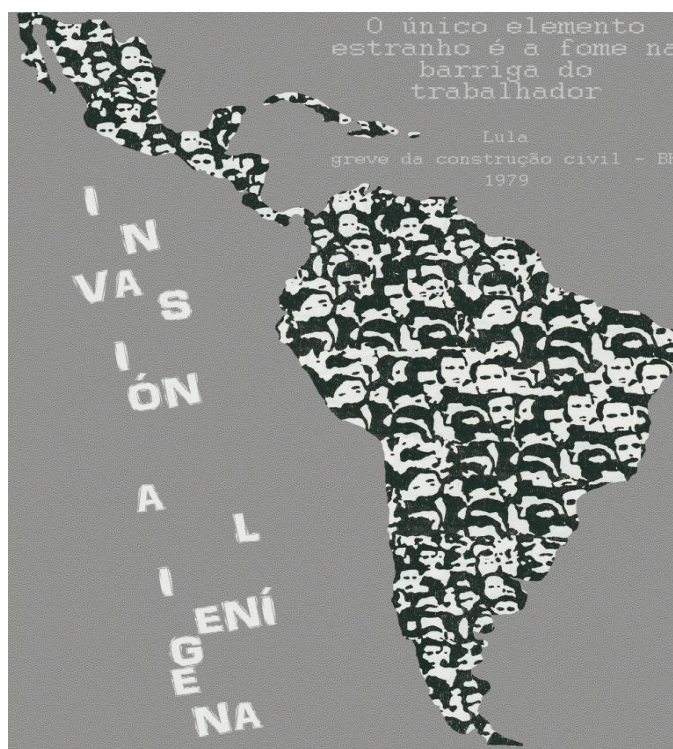


Imagen extraída de Redcsur.net

¹⁹ En el 2019 hubo un incremento de los precios del metro chileno, por lo que estudiantes decidieron brincarse el torniquete como forma de protesta. A partir de esto el pueblo decidió manifestarse quemando estaciones del metro y autobuses y tomando las calles por lo que el gobierno decidió mandar a militares a reprimir a los manifestantes y ordenando un toque de queda.

²⁰ Después de la marcha feminista del 16 de agosto, que denunciaba el abuso sexual cometido por 4 policías a una menor, la jefa de Gobierno Claudia Sheinbaum dijo que no iban a caer en provocaciones, por lo que se organizó una segunda marcha ahora de Glorieta de Insurgentes a el Ángel de la independencia, el cual fue intervenido por las chicas también denunciado la violencia de género por parte del estado. Lo retomaremos abajo.

Sujetos disidentes: una mirada al campo

Durante los meses de marzo a agosto participamos en las actividades de Paste Up Morras (PUM), asistimos a sus reuniones mensuales en las que discutimos temas de la colectiva y, al finalizar, salimos a pegar ilustraciones que dibujamos en las reuniones. Nos agregaron a su grupo de *WhatsApp* donde tratan diversos temas y se organizan para asistir a manifestaciones. Nuestro primer encuentro con la colectiva fue el 8 de marzo del presente año. Asistimos a un taller que impartieron *Un_cursed*



y *Estenegromar* en el foro Alicia, fue a través de éste que conocimos sobre PUM. Hicimos algunas ilustraciones y después pegamos en la manifestación que se lleva a cabo anualmente por el día internacional de la mujer. Cuando decían “vamos a pegar en la marcha”, yo (Alicia) me sentía confundida y no entendía a qué se referían. Sin embargo, una vez en la marcha lo pude entender, se trataba de estar en ella y a la vez fuera de ella. Mientras caminábamos, buscábamos *spots* en donde pegar, nos apartábamos brevemente de la multitud y pegábamos en las paredes. *Estenegromar* y *Un_cursed* vestían de negro y con la cara tapada. Se sentía un ambiente de fuerza, agilidad, nerviosismo y compañerismo. Nos ayudábamos las unas a las otras a pegar las ilustraciones, especialmente si eran grandes. *Estenegromar* y *Un_cursed* cargaban en sus mochilas el engrudo dentro de botellas de refresco, el cual nos untábamos en las manos para así pegar las ilustraciones.

Nuestras experiencias en el taller de la Alicia y en la manifestación fueron muy agradables, tal vez porque nos identificamos con dos cosas: el ser mujeres y el interés por dibujar. Además, el taller era ofrecido para chicas que tenían poca experiencia en el *paste* como nosotras, lo que propiciaba un ambiente de comodidad. Probablemente en estos momentos nuestra posición como investigadoras se debilitaba y conseguíamos colocarnos en una posición similar a las demás. Comenzamos a interesarnos más por las actividades de la colectiva y les mandamos un correo el cual contestaron invitándonos a su reunión mensual. Fue a lo largo de estas reuniones, salidas a pegar, ser parte de su grupo de WhatsApp y dos entrevistas que conocimos más de ellas.

En una conversación, *Paola* señala que, al principio, PUM surgió con el fin de visibilizar el trabajo de mujeres:

Les propuse organizarse para apoyar a mujeres artistas a que se visibilicen, entonces comenzamos a invitar a artistas que ya conocíamos de Instagram que se sabían mover en la calle y ahora estoy triste porque todas esas chicas que en un principio invitamos se han salido, como Carmen. Y en parte es porque ellas tienen muchas cosas que hacer y a lo mejor sienten que si esto no funciona, solo están gastando su tiempo. –Y añadió más adelante: Mi misión en la vida es visibilizar el trabajo de mujeres (Charla informal, 7 de junio de 2019).

Situadas en una posición de género, estas artistas se juntan porque como mujeres es difícil emerger en el medio del arte y porque prefieren salir a pegar juntas para cuidarse entre todas. Buscan recolocar y transmitir otra perspectiva a las mujeres, a través de un lenguaje propio haciendo uso del espacio público porque así es más fácil visibilizarse. Por las noches –después de las reuniones mensuales donde hablan de su colectiva, toman cerveza y dibujan– salen a pegar sus obras. Se esconden de los policías y se cuidan mutuamente; se

hacen pie de ladrón²¹ cuando se requiere y con engrudo y otros utensilios, ocupan las paredes del centro de la ciudad; “no olviden firmarlas” dicen algunas.

En la avenida Gral. Pedro Antonio de los Santos, muy cerca de la Colonia Condesa, se encuentra un puesto azul que pareciera un común puesto de revistas. Éste surgió de la idea de distribuir un contenido diferente a lo que comúnmente ofrecen los puestos de revistas (mujeres semidesnudas e imágenes de muertes explícitas). Los integrantes del colectivo Red de Reproducción y Distribución (RRD) son seis artistas, casi todos egresados de la Esmeralda, y oscilan entre los veinticinco y treinta y cinco años²². Abren el puesto de martes a sábado de doce a cinco de la tarde, cada día le toca a uno distinto. Ahí distribuyen libros, *fanzines*, *cómics*, ilustraciones, bolsas, revistas culturales, *pines*, *stickers*, entre otras cosas, con el fin de fomentar la cultura y el arte. Lo que más les interesa es que las personas que transitan por ahí tengan acceso a otro tipo de contenido. Es también una forma de darle difusión a pequeños artistas que buscan distribuir sus obras.

El dispositivo exactamente que funciona como tienda de publicaciones bueno como librería, pero también funciona como pues un espacio loco wey ¿no? no como que una galería porque también eso sería choro, pero como que pues wey a veces deja ser un puesto y se vuelve un bar de uñas, se vuelve en un, si en una sede del partido falso fascista ¿no? o se vuelve otra cosa wey no sé, un cine. También hicimos como una cosa con películas piratas y lo que también creo que está muy interesante de lo que ustedes están investigando que puede sumarles es que por ejemplo, muy particularmente en México ni siquiera en toda Latinoamérica, es como un caso muy de México, que los colectivos han estado muy fuertes ¿por qué? por las condiciones sociales y políticas ¿no? porque o sea hacer carrera individualmente es posible, pero es bien complicado wey (Entrevista con Bruno Ruiz el 17 de junio de 2019).

Bruno considera el puesto como un punto de encuentro entre la calle y el colectivo, incluso le llama “un espacio loco”, refiriéndose a un espacio en

²¹ Con “pie de ladrón” nos referimos a la expresión coloquial que consiste en el acto de ayudar a otra para alcanzar más alto, te ponen las manos entrelazadas debajo del pie y te apoyas en ellas.

²² Nunca les preguntamos pero es la edad que calculamos.

constante transformación: “a veces un puesto de uñas o un cine”. El puesto es el dispositivo del colectivo para reproducir y distribuir contenido, pero también es parte de la obra de arte. Es como si se tratara de un mundo compuesto por una instalación material que transforma el paisaje y la vida de la calle, converge con el puesto de pepitas y otros que están a su alrededor. Representa un punto de ruptura y, al mismo tiempo, de convergencia. Ruptura porque irrumpe con el orden de la calle y con el del arte. Así mismo, Bruno dice que lo de los colectivos ha estado muy fuerte en México por las condiciones sociales y políticas actuales como la precariedad laboral que se hace aún más presente en el mundo del arte:

Manu: o sea la obra sería como...

Bruno: RRD para mí. O sea la Red de Reproducción y Distribución que engloba el taller, el colectivo y el puesto.

Aquel relato nos hizo cuestionarnos sobre el arte en RRD y nos llevó a construir la idea del arte como proceso y no como producto. A través de ésta podemos pensar en la aparición de un sujeto político, pues detrás de la obra que converge con el espacio público, preexisten un sin fin de prácticas y experiencias que nos hablan de un determinado sujeto. Los miembros de RRD también tienen un taller en la Colonia Escandón donde tienen reuniones semanales y trabajan en diferentes proyectos. La manera de participar con RRD fue, principalmente, a través de charlas informales y una entrevista con Bruno. Visitamos su puesto algunos días de las semanas para platicar con ellos mientras observamos la dinámica del puesto y de la calle, como ellos suelen llamarle. Uno de sus fundamentos principales es el trabajo colectivo y no individual, pues consideran que lo individual -hasta cierto punto- no existe.

A partir de los relatos y experiencias con RRD y PUM notamos que el espacio público aparece como un elemento fundamental en su quehacer y en la construcción de una identidad. Lo interesante de RRD es el puesto que existe por y a través del espacio público. Para PUM, el espacio público es fundamental en tanto funciona como un elemento constitutivo de su existir y de sus obras.

Recientemente, una integrante comunicó a través del grupo de *WhatsApp* que encontraron algunas partes del cuerpo de su amiga en una maleta en Playa Del Carmen²³. A partir de esto decidieron organizarse y pintar un mural con algunas de sus ilustraciones con el fin de expresar una lucha, usaban frases como “nacé mujer para vivir, no para morir”. Aquello nos dirige a pensar en nuevas formas de exigir justicia. Ya no salen únicamente a recorrer y gritar por las calles, sino que ilustran y a través de sus imágenes exigen y proponen nuevas formas de hacer, ser y decir. Para ilustrar esto, presentamos algunas imágenes de sus obras acompañadas por descripciones que nos ayudan a ilustrar nuestros relatos etnográficos.

²³ Experiencia posterior a nuestro trabajo de campo.



Esta fotografía fue tomada unos días después de la segunda junta mensual a la que asistimos un viernes en la Colonia Roma. En ella conocimos a otras integrantes y repetimos las mismas dinámicas de la vez pasada: tomamos cerveza, hablamos de los proyectos que estaban pendientes y dibujamos para después salir a pegar. Alrededor de las doce de la noche, pegamos todas las ilustraciones en un puesto de revistas cercano al bar donde estuvimos. El puesto terminó tapizado, parecía una enorme obra de arte en medio de las calles oscuras y transitadas de la Roma. En la imagen vemos algunas ilustraciones de las artistas. Las pequeñas ilustraciones en donde se muestra la misma mujer con una túnica, de tez morena y una aureola en la cabeza, pertenecer a *MujerdeTepexpan*; estas son impresiones que distribuye por la

ciudad y dentro de la colectiva misma para que las coloreemos como queramos. El dibujo pintado con plumón negro, en el que yacen unos senos exaltados, es de *Paola*. El texto “ni gracioso ni cariñoso, el piropo es acoso” pertenece a *Alinakiliwa*, quien se diferencia de las demás integrantes por usar la técnica de los rótulos. La mujer que tiene a su alrededor una pila de gatos de diferentes colores con la frase “gatos b4 vatos”, o sea “gatos before vatos”²⁴, prioriza al felino antes que una relación amorosa con un hombre y refiere a un juego de palabras coloquialmente utilizado. Esta obra pertenece a *Un_Cursed* y a *Alinakiliwa*. El plátano con figura femenina ya estaba antes de que llegáramos a pegar. Entre este cúmulo de ilustraciones están algunas nuestras que hicimos para poder entrar en su dinámica. La que tiene a tres mujeres levantando las manos y la frase “libres” en la parte inferior derecha, es de Karla. Las dos de la orilla que muestran las rodillas de dos mujeres de tez morena con la frase: “yo decido”, son de Alice. En estas ilustraciones podemos observar figuras de mujeres pero de una forma distinta, lo cual nos dirige a pensar en una resignificación de la mujer. La mayoría de las ilustraciones tienen marcados los pseudónimos de las chicas.

Es importante mencionar que por separado, las ilustraciones no serían tan llamativas como lo son en conjunto. Hay en este *collage* una expresión de la experiencia misma de la colectiva PUM en la medida en que desarrollan a través del intercambio y participación conjunta una potencia que se sostiene en la presencia de una voz mucho más fuerte y energética de lo que sería una voz individual. En una entrevista con *Estenegromar*, nos dijo lo siguiente:

Está bien chido que siempre es de apoyarse, siempre es como te cuido, te ayudo a pegar ese pedo, te doy de mi engrudo, te doy...y así vas formando como comunidad ¿no? Así luego te vuelves a encontrar a esa persona y está bien chido porque vas creando lazos y de pronto ya hay como toda una red de personas que se conocen y que pegan y que salen en conjunto y se ayudan y está chido (...) como que esa comunidad dentro del paste, sobre todo así con las morras (Entrevista con Estenegromar el 22 de junio de 2019).

²⁴ Gatos antes que vatos. Vatos es una forma coloquial de llamar al hombre.

Para la colectiva visibilizarse como mujeres artistas a través de la unión y el apoyo, y luchar contra la forma en que los hombres han monopolizado el arte, resulta fundamental y representa uno de sus pilares más importantes, por lo que prefieren pegar sus ilustraciones en conjunto. Además, de esta manera se hace visible que quien pega es un colectivo. Cabe también señalar que la producción conjunta de una obra está inscrita en un modo de intercambio que produce a través de la experiencia misma lo que constituye el *telos*, la finalidad o el sentido que se busca transmitir a través del arte gráfico. De esta forma la utopía que convoca a las artistas a reunirse y trabajar en conjunto no es sólo una idea proyectada en el futuro y expresada a través del arte, sino una práctica en el presente que apunta a descolonizar las relaciones dominantes. El arte como proceso de creación conjunta es resaltado, se hace visible y no únicamente como un producto, puesto que el arte no está en la imagen *per se*, sino en el proceso de juntarse para dibujar, para pegar y posteriormente en el receptor de tales imágenes.

Obras efervescentes: el arte como como proceso

Cuando pensamos en arte usualmente pensamos en la obra, en algo tangible: una pintura, una escultura, un objeto tridimensional situado en un espacio inusual como el jardín surrealista de Edward James en Xilitla, en la serie de sonidos que conforman la novena sinfonía de Beethoven o en la serie de movimientos acompañados por música que constituyen una danza. Esto porque quizás sea el producto lo que propicia una experiencia estética en el espectador. Sin embargo, Crispin Sartwell dice *“I characterize artistic process as the entire activity that contributes to and precedes the finished artistic product, that leads to the item being made intersubjectively available” (1992:301-316)*²⁵. Esto se relaciona con lo que menciona Bruno, miembro de RRD:

²⁵ “Caracterizo el proceso artístico como toda la actividad que contribuye y precede al producto artístico acabado, lo cual lleva al objeto a estar intersubjetivamente disponible”. Traducción nuestra.

Manu: Lo del puesto nos interesa un buen, pero pues no es gráfico o sea ¿tú cómo lo llamarías?

Bruno: Es que para mí, yo o sea la neta yo sí lo veo como una pieza de arte

wey Karla: O sea ¿todo el conjunto?

Bruno: Ajá, pero como, el colectivo, el puesto o sea no nada más como la lámina ¿no? sino como, pues desde la idea. Para mí sí fue como más conceptual el pedo (...) el puesto es el dispositivo ¿no? que opera esas ideas ¿no? o sea como que es como la maquinita, que sí wey como si fuera la riso Alice: O sea la obra qué sería?

Bruno: RRD para mí, o sea la Red de Reproducción y Distribución que engloba el taller, el colectivo y el puesto (Entrevista con Bruno Ruiz realizada el 17 de junio de 2019).

El arte, en este caso la obra, no está únicamente en el objeto –ya sea una ilustración pegada en una pared, un mural, un *sticker* o un *fanzine*–, sino en el proceso de formar un colectivo de artistas, de montar un puesto en la calle que ofrezca contenido distinto, de reproducir y distribuir. Se trata de un proceso complejo, político y variable que compone el arte y que a la vez lo cuestiona. En la ilustración el arte era pensado como aquello que cubría las necesidades espirituales de los hombres. Idea que, según Danto (1999) citado en Morales Domínguez, cambió a mediados del siglo XX a raíz de que los objetos artísticos comenzaban a ser similares a los de la comunidad. Sin embargo, “el relato de Danto tiene problemas, puesto que desde el siglo XIX los románticos ya habían dado cuenta de que si el arte tenía la función de dar sentido al mundo humano en su totalidad, entonces la vida en sí misma tendría que convertirse en una obra de arte” (Morales Dominguez, 2017: 107). Si bien no sostenemos que la vida de los colectivos sea una obra de arte, creemos que el arte no se trata del producto sino del proceso.

En el caso de Paste Up Morras, el proceso artístico y político inicia en el acto de tejer redes entre mujeres para apoyarse mutuamente y nombrarse colectiva. Esto nos habla de un sujeto político que se constituye en la acción de crear lazos con el fin de formar una colectiva para después salir de noche a ocupar el espacio público con sus *pastes*. Estas mujeres se mueven de sus lugares establecidos, salen a las calles y poco a poco tapizan los muros con

sus ilustraciones. Así, el *street art* deja de ser una práctica exclusiva para hombres. PUM tiene un proceso de creación particular, en el que la sororidad, el compañerismo y la creatividad están presentes en todo momento. El proceso artístico de la colectiva continúa al reunirse en algún bar de la Ciudad de México para intercambiar experiencias, hablar de proyectos grupales e individuales, tratar problemáticas concernientes a temas de género, dibujar las ilustraciones y tomar cerveza. La mayoría de las reuniones a las que asistimos fueron en Downtown²⁶, a excepción de la segunda reunión que fue en un bar de la Colonia Roma. El proceso alcanza su cumbre cuando, después de tres o hasta cinco horas, la reunión termina y las que no tienen prisa por marcharse a sus casas, salen a pegar en grupo. De camino a los *spots*²⁷ se reparten las tareas: unas cuantas se encargan de colocar las ilustraciones en las paredes mientras otras untan engrudo para fijarlas, otras se alejan para vigilar que no se acerque ningún policía y, de ser así, gritar alguna señal de aviso. Durante la pega parecíamos hormigas en acción. Aunque cada una pegaba sus propias ilustraciones, no faltaba quien ofrecía apoyo para acelerar el proceso. A lo largo de la noche sentí mucha adrenalina, compañerismo y algo de miedo, pero sabía que si algo negativo ocurría estarían para ayudarme²⁸.

Si bien la pega representa uno de los momentos más importantes, el proceso artístico no termina ahí. Aquellas imágenes que yacen frente a la mirada pública y parecieran fundirse eternamente en el paisaje de la ciudad, se insertan en un nuevo proceso de intervenciones y transformaciones. Se trata de un disenso que se manifiesta de distintas maneras, una de ellas consiste en llevar sus obras a espacios inusuales, pues el producto abandona los espacios dirigidos a un público específico con tiempo y dinero para visitarlos, como sucede en los museos o las galerías. Transita por las calles, por donde todos nos movemos y llega a varios sectores de la sociedad. Al estar en la calle la obra se vuelve pública y colectiva; aunque no abandona su firma, está sujeta a cualquier tipo de intervención tal como señala *Estenegromar*:

²⁶ Downtown es un bar ubicado en el corazón del Centro Histórico de la Ciudad de México.

²⁷ Spot significa lugar en inglés. Representa los lugares en los que pegan y es un término muy utilizado por las chicas de PUM.

²⁸ Diario del campo de Manu.

Se convierte en una pieza pública, no porque ya no fuera nunca más del autor que ya está en la calle y ya, sino porque se transforma a varias manos, por ejemplo cuando le pintan algo encima o cuando le arrancan un pedazo. Como que siempre puede haber respuestas positivas que podría ser que no sé, que se empezará un spot y que yo voy pegando alrededor y va creciendo y va creciendo hasta que ya todo el muro está lleno de un chingo de cosas, como podría ser negativa que los empiezan a arrancar o les pintan, como que los tapan o así, pero al final es eso ¿no? O sea la pieza se transforma hasta que ya no existe nada, ni un pedacito del papelito que ya se estaba por caer. O sea cuando ya deja de existir la pieza ya se acabó, es como borrón y cuenta nueva, pero mientras sigue ahí todavía sufre configuraciones pues hablábamos de una pieza que sigue transformando a varias manos, en el momento en que yo dejo algo en la calle ya le puede pasar mil cosas, está sujeto a todo, a que lo rechacen, a que lo acepten, a que no dure nada porque se lo comió la lluvia, se le cayó la pintura, le pueden pasar mil cosas pero yo no lo sé hasta que yo voy y lo pego (Entrevista con Estenegromar el 22 de junio de 2019).

El proceso continúa en el momento en que la pieza deja de ser específicamente privada y abandona los espacios reservados. En un museo no puedes tocar las piezas y tienes que estar a cierta distancia de ellas, en la calle puedes hasta intervenirlas, ya sea rayando encima o a su alrededor; la obra deja de ser un producto, se vuelve parte de un proceso colectivo, impredecible y cambiante que está sujeta a un sinfín de posibilidades que modifican la fisonomía del espacio. En ese sentido, aunque los *pastes* podrían considerarse un tipo de “obra final”, no son obras fijas, inamovibles, que por sí mismas den cuenta de un discurso. como sucede con las obras de arte contemporáneo.



En esta foto, una chica se acerca deliberadamente al *paste* de Alice y plasma un mensaje a su alrededor. Se juntan dos técnicas: el *paste* y el grafiti. La ilustración de Alice está compuesta por un policía en cuyo rostro tiene la palabra “violador” de color rojo. El fondo rosa resalta al policía y representa sangre. La insignias con grafitis agregadas a su alrededor dicen: “violadores se busca” junto con algunas rayas para exaltar aún más la ilustración inicial. Con la intervención de estas palabras, la obra se transforma en un policía violador buscado. Hay una voz colectiva y se debilita la singularidad de la obra. En el momento en que alguien pega un *paste*, cualquiera puede hacer uso de él, la obra crece y está en constante cambio junto con el paisaje que también sufre un sin fin de modificaciones.

Respecto a la necesidad del arte por salir al “mundo real”, es decir, fuera de los recintos museo/galería -tema que se ha discutido extensamente a lo largo de los últimos años y que está presente en los discursos de PUM y RRD- Rancière (2019) afirma que no existe como tal un “mundo real” como piensan los promotores del “arte crítico, “sino que hay una multiplicidad de pliegues en el tejido sensible de lo común, pliegues en los que lo interior y lo exterior toman una gran variedad de formas cambiantes, en los que la topografía de lo que está <<adentro>> y lo que está <<afuera>> se entrelaza y desplaza continuamente mediante la estética de la política y la política de la estética” (191). El autor utiliza estos dos conceptos como vías que conforman la relación arte-política, pues al no ser nociones que puedan pensarse antagónicamente, están en constante relación y comparten la misma función: la de crear disenso (Capasso y Bugone, 2016). Esto quiere decir que tanto el arte como la vida fuera de él responden a una “ficción” impuesta por un orden dominante, una ficción que establece un “reparto de lo sensible”. Con lo cual el autor se refiere a formas predeterminadas de vivir, pensar y ver el mundo que, a simple vista, parecieran inamovibles: “entre los individuos y la humanidad hay siempre una partición de lo sensible: una configuración que determina la manera en que las partes tienen parte en la comunidad” (Rancière, 1996: 155). Es por ello que ni el arte ni la política tienen la obligación de salir de sí para volverse más eficaces, sino de “contribuir a la constitución de una forma de sentido común que es <<polémico>>, a un nuevo panorama de lo visible, lo decible y lo factible” (Rancière, 2019: 192). Sin embargo, a pesar de que PUM y RRD tienen una gran influencia por el discurso del “arte crítico”, parecieran estar en un ir y venir entre el arte y el activismo político.

En una de las charlas informales que tuvimos con Sergio Torres, miembro de RRD, nos platicó que lo “más chido del puesto o a lo que se aspira es llamar la atención de la gente, sacarlos de onda”. Una vez una chica hizo una intervención en la avenida donde se encuentra el puesto con objetos que normalmente se usan para evitar que la gente se estacione en ese espacio, por ejemplo guacales y triángulos anaranjados. *“La gente sí se sacaba de onda y respetaban los objetos que eran como libros popups. Eso es lo más chido que*

*puede pasar, que la gente sí se saque de onda, les llame la atención*²⁹. En otra ocasión disfrazaron el puesto como propaganda para un partido fascista ficticio, el piso estaba cubierto de pasto artificial y los muros pintados de verde. A pesar de que la avenida es muy transitada notamos que el puesto es poco observado. Son pocas las personas que se acercan a preguntar por el contenido, es hasta que hay este tipo de instalaciones que la gente presta atención³⁰.

Esta experiencia responde a la “política de la estética” de la que el autor habla, pues son escenarios que se construyeron sin la intención de convencer a los transeúntes a modificar ciertos comportamientos o se inclinaron hacia determinado discurso político. El fin de recrear espacios fuera de su contexto original y traerlo a la calle, ofrece un tipo de experiencia única para quienes desean acercarse. Lo que trataron de hacer colocando triángulos anaranjados y guacales en la calle, o dándole un tinte fascista al puesto, fue sumergirlos en una experiencia no cotidiana a lo largo de su andar por las calles de la Ciudad de México, superponiendo una realidad construida sobre una realidad preestablecida; consensuada. Esto, en términos de Rancière podría pensarse como el régimen estético del arte, “que se opone a la experiencia ordinaria generando un distanciamiento entre el espectador y el mensaje de la obra” (Capasso y Bugone, 2016). El espectador se sumerge en una experiencia que le sugiere otra manera de ver, sentir y pensar el mundo sin tener que introyectar un discurso específico. El hecho de la presencia de lo inusual en un espacio cotidiano y de “sacar de onda a la gente” radica en un disenso, pues “las obras de arte pueden producir efectos de disenso precisamente porque no dan lecciones ni tienen ningún sentido” (Rancière, 2019: 181). Probablemente los integrantes de RRD no tengan claro el para qué sacar de onda a la gente, probablemente no lo haya y no sea eso el objetivo. Pero si Sergio Torres, miembro de RRD, aspira a generar esas rupturas ¿podemos hablar de un sujeto político?

Los colectivos quieren fisurar esa distribución de lo sensible “sacando de la gente de onda” ya sea a través de un puesto de un partido fascista ficticio o

²⁹ Diario de campo de Alice.

³⁰ Diario de campo de Manu.

a través de *pastes* que parecieran propaganda pero que ofrecen una crítica a las formas de actuar y ser mujer. En una reunión mensual con PUM en un bar de la Colonia Condesa, mientras dibujamos y comíamos cacahuates se hablaba sobre la estética de la ilustración. La chica que estaba enfrente de mí dijo *“que valga verga, tú ya sabes que el mensaje ahí está. Va a haber mucha gente que no lo cache y mucha gente que sí, que también lo entienda la abuelita que va por su nieto a la escuela. Lo que importa es que ahí está y que te expreses”*³¹. Aquel comentario nos recordó sobre la importancia del espectador en este proceso artístico y político. ¿Qué sucede con las ilustraciones una vez pegadas? ¿la gente las mira? de ser así, ¿quiénes voltean a verlas y qué piensan de ellas? Con esta inquietud en mente, decidimos regresar al día siguiente de aquella noche en la que tapizamos un puesto de revistas con nuestros dibujos que gritaban por justicia. El bar estaba cerrado pero la encargada del puesto, una señora de aproximadamente cincuenta años, nos respondió que no le gustaba porque no habían pedido permiso y que su hermana, la dueña, iba a tener que pagar para que lo volvieran a pintar. Le preguntamos si había observado los dibujos y dijo que no, que la verdad no había tenido tiempo pero que sí había personas que les tomaban foto. Aquello nos hizo cuestionar nuestro quehacer y el de la colectiva. Para indagar más en ese cuestionamiento recorrimos las calles del centro en busca de ilustraciones.

³¹Diario de campo de Alice.



Al llegar al espacio donde una vez pegamos, nos encontramos con la mayoría de los pases casi arrancados por completo, platicamos con personas que estaban sentadas y con transeúntes. La mayoría de ellas, con renuencia, nos platicaron que les daban igual, que no les gustaban porque “dañan el paisaje”, o que ni siquiera los habían notado. Una señora que caminaba de prisa con un delantal blanco y cargaba tortillas parecía alegre de platicar sobre las imágenes, dijo que eran toda una obra de arte, que no era nada sencillo hacerlas y que estaban llenas de significados que eran difíciles de entender porque debías observar las imágenes con esfuerzo. Nos preguntó si habíamos ido a “la esquina de allá”, le dijimos que no y nos llevó. La seguimos y llegamos al callejón donde una vez pegamos, en la calle Regina. Ahí, una señora de unos sesenta años que estaba comiendo su torta, vio la imagen que mostramos abajo y nos dijo: *“apenas la vi, hace dos minutos, está orgullosa de su piel morena, de quién es, porque hay mucho racismo, ¿no? ideas de que los morenos somos feos y pues no, todos somos iguales”*.



Los comentarios de estas personas nos ilustran sobre el proceso artístico que no culmina en la obra, ¿por qué la mayoría de las personas no prestan atención a estas ilustraciones?, ¿por qué se pegan principalmente en el centro de la ciudad y a los alrededores? Aunque la mayoría parezcan indiferentes a ellas o las desapruében, al fundirse con el paisaje de la ciudad, estas imágenes forman parte de la cotidianeidad de la gente que día tras día recorre sus calles. ¿Serán eficaces los mensajes que las chicas de PUM tratan de transmitir?, ¿lograrán su intención de hacer que la gente cuestione su realidad o se perderán ante el tumulto de imágenes que habitan la ciudad? El acto de plasmar obras con mensajes políticos explícitos, Rancière lo pensaría como un intento por convencer a la comunidad de actuar de determinada manera, perdiendo su eficacia e impidiendo que los sujetos emerjan como espectadores emancipados (Capasso y Bugone, 2016). Sin embargo, y como ya mencionamos, pareciera que PUM no busca mostrar solamente sus obras: el acto de salir a pegar organizadamente es también fundamental, pues es ahí cuando demuestran que, a pesar de ser mujeres, no tienen miedo de apropiarse de la calle. Ante la

mirada pública, buscan dar cuenta -aunque de manera sutil y cuidadosa- que una mujer no necesariamente tiene que quedarse en casa, incluso han llegado a enfrentarse con algunos policías. Ardití (2007) introduce el término *política emancipatoria* como:

Una práctica que busca interrumpir el orden establecido -y, por lo tanto, que apunta a redefinir lo posible- con el objetivo de instaurar un orden menos desigual y opresivo, ya sea a nivel macro o en las regiones locales de una microfísica del poder. Dicha práctica no describe un acto único y glorioso sino un performativo que enuncia el presente como tiempo de nuestro devenir otro (207).

El acto de salir a pegar en grupo, de romper con ese “reparto de lo sensible”, podría pensarse como un acto performativo que pone en cuestión determinado presente. Para pensar la política emancipatoria, el autor retoma otra concepto que es el de *la agitación*:

La agitación hace parte del ejercicio de perturbación del orden establecido mediante el develamiento, dado que este ofrece una especie de puesta en discurso de las condiciones actuales como factores que obstaculizan la igualdad y la libertad (...) puede resultar efectivo o puede simplemente desvanecerse en gestos expresivos y a menudo grandilocuentes que no conducen a ninguna parte; puede incluso terminar siendo un mero irritante en su pretensión de introducir ruido y disonancia en un ámbito de intercambios políticos rutinarios (Arditi, 2007: 207).

En términos de Rancière, esta perturbación del orden establecido refiere a un acto disensual, donde la policía se ve confrontada con la aparición de la política. Sin embargo, para Ardití la agitación no necesariamente debe tener algún impacto inmediato, incluso puede no tenerlo nunca. Este planteamiento da lugar a la pregunta: ¿será que PUM espera que la sociedad responda o se transforme de determinada manera?, ¿buscarán siquiera ser aprobadas como colectiva? Es por ello que las obras de estos colectivos podrían pensarse como algo efímero y, por lo tanto, el arte (si es que se le puede llamar arte) no radica en el producto mismo, sino en los acontecimientos que fluyen alrededor de ella:

desde todo el proceso que conlleva llegar a pegar en el espacio público o montar un puesto en la calle.

El arte de la irrupción: La apropiación del espacio público

A lo largo de nuestros encuentros con los colectivos, notamos la importancia de la intervención en el espacio público, de desmontar la idea del “cubo blanco”, de “sacar de onda a las personas” a través de instalaciones en el puesto. Esto nos dirigió a pensar el espacio público como elemento fundamental del actuar de RRD y PUM. El espacio público -donde convergen tanto el artista y su obra, como el espectador que se encuentra con ella- juega un papel primordial en la acción de los colectivos así como en sus discursos.

El 7 de Julio de 2019, alrededor de las nueve de la noche, asistimos a la junta mensual de Paste Up Morras en el bar Downtown que se encuentra en el centro de la ciudad. Bajo una luz tenue, comíamos cacahuates mientras esperábamos a que llegaran las demás, pues faltaban varias. Solo éramos nosotras tres, Paola, Sofía, *MujerdeTepexpan* y *Estenegromar*. Decidimos preguntar sobre la creación de la colectiva y sus propósitos:

Manu: Todo esto que están diciendo me lleva a pensar que PUM no tiene el propósito de pegar en el espacio público nada más sino más bien de apoyar a artistas.

Paola: El espacio público es una herramienta más y es una forma fácil y rápida de visibilizarse, la idea es pegar en lugares visibles, avenidas grandes. Mujer de Tepexpan: Para mí también es apropiarse del espacio público para generar una interrupción.

Sofía: A veces los lugares físicos están muy determinados y cerrados: la escuela es la escuela, la gasolinera es la gasolinera. Todo tiene que estar limpio y hay que romper con eso.

Mujer de Tepexpan: Es querer dejar un mensaje, la gráfica es un instrumento de comunicación (diario de campo).

Para PUM lo público aparece como un vía para la visibilización de sus obras y la ruptura de cierto orden. Se organizan y platican en donde pueden disponer de cierta intimidad -ya sean cafés o bares- para después salir a las calles e invadirlas con *pastes*, o participar en alguna manifestación feminista.

Así mismo, RRD tiene un espacio de trabajo en la Colonia Escandón donde organizan proyectos y confrontan ideas que después se materializan en su puesto, funcionando éste como punto de encuentro con la comunidad.

Para Hannah Arendt, “público” significa “el propio mundo en cuanto es común a todos y diferenciado de nuestro lugar poseído privadamente de él” (2005:73). Es un espacio de aparición, un ámbito que permite delimitar el sentido. El espacio público permite el encuentro con el otro, es donde los sujetos se revelan a través de la acción y la palabra. No es un espacio estático ni permanente, sino que se encuentra en constante cambio donde aparecen y se cruzan los sujetos, cada quién con sus individualidades que, en conjunto, hacen un común. La fotografía que se encuentra al inicio del presente capítulo es un ejemplo de ello; a pesar de que el puesto de revistas que intervenimos está tapizado por ilustraciones individuales, la firma de Paste Up Morras convierte el puesto de revistas en un común. Cuando alguien pega en un muro, ese muro se va llenando de rayones, *stickers* y demás. Pues lo público está abierto a transformaciones por quienes confluyen en él. Es por ello que pensamos la intervención del espacio público como un reflejo social y político que busca generar una ruptura en la cotidianidad del paisaje a través de la acción política.

Según Sergio Tamayo, Paul Barry Clark dice que la separación entre el espacio privado y público es una división impropia, porque la acción parte del individuo, “el Yo se encuentra invariablemente en interacción con otros, se proyecta hacia el mundo universal y viceversa, el mundo se introyecta en el Yo. Nada sería más privado que el Yo y nada más público que el ciudadano, y sin embargo se vinculan en una red indestructible de relaciones” (Bolos, 2003: 118). En ese sentido, no podemos pensar lo público y lo privado como dos nociones autónomas, sino que convergen y se constituyen la una a la otra, dando cuenta de un modo de ser de lo social en términos de Rancière. *Estenegromar* hace la distinción entre espacio público y espacio privado de la siguiente manera:

(...) porque pues si es en tu cuaderno no hay pedo, puedes dibujar todo lo que quieras, lo más sucio, degenerado, pervertido, pues es tu cuaderno ¿no? Es tuyo, es privado, pero si está en la calle yo creo que sí hay hasta cierto punto una responsabilidad, eso también lo fui

aprendiendo en la calle, al irme fijando así con mucho detalle o sea que había en el Street Art en la Ciudad de México actualmente, a veces hay mensajes muy chidos (Entrevista con Estenegromar el 22 de junio de 2019).

El cuaderno representa un espacio íntimo y propio del que nadie tiene por qué enterarse. Lo privado, a diferencia de lo público, es aquello que se debe conservar en secreto, y que incluso se debe tener en secreto que se tiene un secreto, hacer como si no hubiera nada que mantener en lo íntimo, como si no existiera (Arendt, 2005). Pero en cuanto plasmas una obra en la calle se hace pública, deja de ser íntima al yacer ante la mirada de quienes transitan por ahí, lo cual lleva a la artista a sentir una responsabilidad con aquello que es visible a cualquiera. Se presenta como una especie de oferta al otro, que puede aceptar o rechazar dependiendo de su ideología o identificación que tenga con la obra. Hay una ruptura física del espacio y una ruptura ideológica de quien observa, ejemplo de ello es la siguiente fotografía:



Este mural se encuentra en la calle San Jerónimo del Centro Histórico y pertenece a *Maga1.one*, una de las fundadoras y ahora ex integrante de la

colectiva. Maga es una de las artistas más conocidas de la Ciudad de México por sus polémicas ilustraciones en donde muestra a mujeres con cuerpos alargados y deformes masturbándose o teniendo relaciones sexuales con otras mujeres, además utiliza colores eléctricos que las vuelven aún más excéntricas. En este mural, que se encuentra entre otros murales elaborados también por miembros de la colectiva, se muestra a una mujer autónoma y capaz de protegerse, llena de valentía y furia. Porta unos guantes de boxeo rojos con el nombre de la artista “Maga” como sustituto de la marca de los guantes. La mujer tiene dos curitas en el rostro y algunos rasguños, como si ya se hubiera enfrentado a alguien. Tal imagen nos hace pensar en una mujer fuerte que ha perdido el miedo frente a la agresión y el acoso, que viven cientos de mujeres al salir a las calles. Su tez es rosa oscuro y tiene el cabello negro. Está envuelta en una esfera de estrellas azules que exaltan su figura rodeándola de colores eléctricos. La esfera nos hace pensar en el aura que muchas de las integrantes de PUM retoman en sus ilustraciones, probablemente para denotar poder, divinidad o incluso para resignificar la imagen de la virgen. A su alrededor hay pilas de tabiques azules, naranjas, verdes, amarillos, rosados y blancos. De lado derecho, la frase “quiero ser libre no valiente” escrita de color negro y resaltada con anaranjado; postes grisáceos desgastados que representan la calle y sobre estos, carteles de desapariciones forzadas a mujeres haciendo referencia al gran número de desapariciones que se ha disparado en los últimos años en México. La frase “aborto gratuito, legal y seguro” está en la parte inferior de los postes. Hasta arriba, y con letras más grandes, la palabra “feminicidio” como si éste fuera el nombre de la calle. La firma de la artista se reproduce varias veces a lo largo de todo el mural. La calle se muestra como un espacio de denuncia; rayada con mensajes de protesta, carteles de desaparecidas, y la mujer ocupa el centro del mural como si fuera dueña de la calle.

Presentar a una mujer fuera de los marcos del ser mujer en sociedad, puede resultar sumamente incómodo y polémico. Es una ruptura ideológica que, en términos de Rancièrre, se puede pensar como una forma de subjetivación política. La mujer se inscribe en un lugar al que socialmente no pertenece; el espacio de la calle y la posición de defensa, poder y rudeza.

Usualmente, las ilustraciones de *Maga1.one* con connotaciones sexuales están dibujadas en papel, no como lo muestra la imagen. Sin embargo, la monumentalidad de las obras es una característica muy utilizada entre los artistas urbanos contemporáneos pues, en términos de Héctor Jaimes, refuerza la experiencia del espectador con la obra. Para *Estenegromar*, es un recurso que refuerza la idea de la obra y concentra más miradas que una obra en formato pequeño:

Creo que lo que me gustaría hacer un poco más adelante sería entrarle a piezas más grandes, o sea ir armando carteles cada vez más y más grandes, hasta ya armar muros, y empezarle a entrar, pero como tal a los murales, si ya tienes el formato y poco a poco empiezas a hacer comunidad y empiezas a platicar con los vecinos en cierta comunidad, no sé, formas conexiones con varia gente pues puedes conseguir muros y entonces ya pues tienes chance de plasmar una idea pero con más poder, con un chingo de espacio, y puedes usarlo con muchos recursos para que tu mensaje sale y llegue a más personas o no (Entrevista con Estenegromar el 22 de Junio de 2019).

En *Filosofía del muralismo mexicano*, Héctor Jaimes (2012) aborda el muralismo mexicano como un movimiento artístico del siglo XX encabezado por Rivera, Orozco y Siqueiros. Para estos artistas fue fundamental que el arte saliera de los museos para que el espectador conviviera con las obras desde una mirada libre. En sus obras retratan una memoria colectiva donde se presenciaban las clases marginadas, principalmente los indígenas y los obreros. Como hemos mencionado, la idea de museo restringe la experiencia estética del espectador, pues la obra permanece estática en un espacio al que pocos tienen acceso. La intención de estos artistas era intensificar tal experiencia a partir de la monumentalidad de las obras y la intervención en el espacio público. Entre más controversial y grande sea la obra, más miradas puede concentrar.

Sin embargo, a diferencia del muralismo, desde el activismo político y desde los colectivos artísticos actuales, la obra no necesariamente tiene que ser monumental, y mucho menos duradera. Más bien, lo que muchas veces se busca en PUM es que los dibujos sean livianos, compactos y fáciles de

transportar, pues es una práctica que yace fuera del marco legal. Esto nos remite a una idea de performance, donde el cuerpo ocupa un lugar central al momento de intervenir el espacio público. El performance es una puesta en escena frente a un espectador libre que puede sentir o reflexionar desde su lugar, es un acto que puede realizarse de manera improvisada y provocar al otro o generarle asombro (Pérez Rubio, 2013). Aunque las salidas a pegar con la colectiva fueran de noche, cuidándonos de que la policía no nos viera, no faltaba quien tuviera la mirada puesta en nuestras intervenciones; clientes de algún bar contiguo o transeúntes que paseaban despreocupados. De esta forma, la obra no es la única que confronta al paisaje, el momento de la intervención en que nuestros cuerpos se movilizan para adueñarse de las calles, representa en sí mismo un acto de interrupción.

El propósito de la intervención pública, principalmente de PUM, es transmitir un mensaje que agite modos de ser de los social. El espacio público se concibe como un escenario de participación social, como lugar de despliegue de la argumentación pública (Rabotnikof, 2005: 300). Y aquellos que no tenían una voz, se enuncian en el acto de intervenir el espacio público.

Yo pienso que el simple hecho de ir y pegar en una pared es un acto político porque pues se supone que es un daño a la propiedad privada o a la propiedad pública o federal porque depende la pared que te agarres puede ser la propiedad pública, daño a la propiedad privada o daño a la propiedad federal (entrevista con Estenegromar el 22 de junio de 2019).

Estenegromar piensa el espacio público como una vía para confrontar al Estado, pues se ejerce un daño a la propiedad privada y pública que después el gobierno tiene que enmendar. “En una primera propuesta esbozada desde la reflexión política latinoamericana, el espacio público a menudo aparece pensado “estructuralmente” como mediación entre sociedad y Estado” (Rabotnikof, 2005:299). Es por ello que para muchos artistas y activistas políticos, el espacio público aparece como un espacio de lucha contra las irregularidades del Estado. La Ciudad de México entra en una confrontación semántica con la aparición de los pastes y los murales, tal como lo muestra la siguiente imagen:

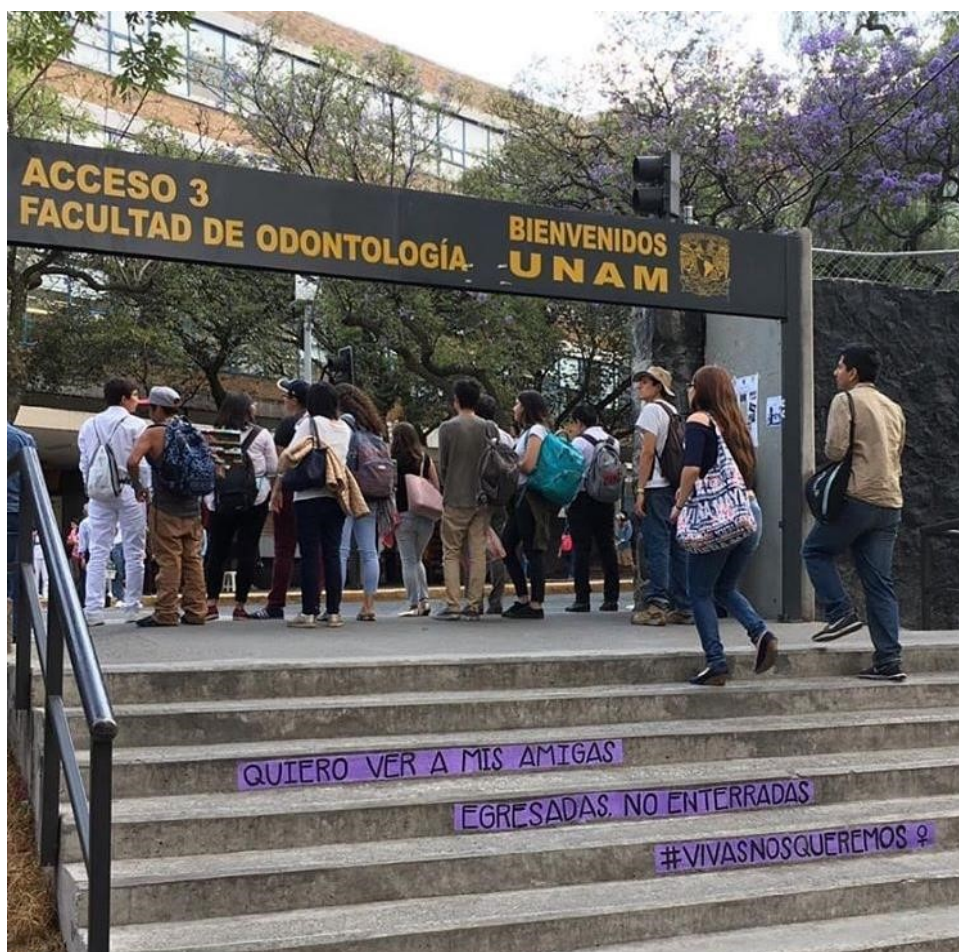


Imagen extraída del Instagram de @MujerdeTepexpan

El *paste* es sencillo: letras negras sobre tres largos pliegues de papel morado, color usado en la lucha feminista. Lo interesante de este *paste*, además de los colores que cargan un significado y del texto “quiero ver a mis amigas egresadas no enterradas #vivasnosqueremos”, es el lugar donde está situado: las escaleras de acceso a la facultad de odontología de la UNAM, la universidad más grande y concurrida del país. Representa un lugar significativo porque dentro de sus establecimientos han ocurrido diversas situaciones en los últimos años: problemas de violencia y acoso hacia la mujer, hasta feminicidios. El 3 de septiembre del 2018, al pie del edificio de Rectoría, ocurrió un acto de violencia por parte de “porros” en contra de los estudiantes que se movilizaron para denunciar lo ocurrido en una marcha masiva que culminó nuevamente en Rectoría. Como suele suceder en las marchas, muchos participantes iban pintando las calles, las paredes y los edificios de la universidad para expresar

su inconformidad y rechazo hacia la violencia. Para sorpresa de muchos, al día siguiente, un grupo de jóvenes se organizó para limpiar las paredes con el afán de mantener limpia la universidad, eliminando la posibilidad de la protesta. Rechazando esta actividad, la artista regresó tiempo después para intervenir en este espacio con el fin de denunciar los feminicidios ocurridos en el país, muchos de ellos hacia estudiantes universitarias. Además del hashtag identificatorio #vivasnosqueremos, es interesante que la artista no firma este *paste*, lo cual nos hace pensar en una voz colectiva que tiene un fin únicamente de denuncia. Retomando a Arendt, podemos relacionar lo público con dos fenómenos fundamentales: ser visto y ser oído por cualquiera. Por ello la artista decide plasmar su mensaje en un lugar tan concurrido, para que los alumnos dejen de mostrarse indiferentes ante una sociedad que asesina a las mujeres.

Actualmente, los medios de comunicación representan “verdades legítimas” que imponen formas de actuar, pensar y sentir, manipulan la información e invisibilizan un sinfín de problemáticas: actos de violencia e injusticias, entre otras irregularidades sociales. Frente a este panorama aparecen *las pintas* como modos

“alternos” de denuncia. *Al no tener acceso a escribir un comunicado, a difundirlo en periódicos por no tener los medios de producción o lo que sea, al final las pintas siempre han formado como parte de un pedo político social de protesta muy fuerte (Entrevista con Un_Cursed el 12 de Julio de 2019).* Como menciona *Un_Cursed*, a diferencia de los medios de comunicación, *las pintas* de la calle llegan a todos los que transitan a su alrededor; el espacio público permite plasmar cualquier tipo de mensaje político. De la ineficiencia de las políticas tradicionales que difícilmente representan a la sociedad civil y que son cada vez más excluyentes, aparece un fenómeno de politización de la vida cotidiana que se materializa en acciones colectivas (Bolos, 2003: 103). La intención es que la mayor cantidad de gente vea estos mensajes, tal como ocurrió en la marcha feminista del 16 de agosto.

A pesar del modo de intervenir en el espacio público de PUM, influenciado por grafiteros e ilustradoras, RRD se muestra renuente a estas prácticas. Para estos artistas, las obras no necesitan estar pegadas en el espacio público, por

lo que han creado otras formas de vincularse con la comunidad a través del arte. El puesto, que podría pensarse como una obra, representa un punto de encuentro entre el artista y el espectador. Sergio prefiere estar en la calle que en un “cubo blanco” donde asiste un público privilegiado que puede pagar un libro de seiscientos pesos o más. El “cubo blanco” es una metáfora de lo privado; salir de él significa romper con la idea de recinto y colocar lo artístico a disponibilidad de todos, estar en la calle implica no tener un público en específico.

Retomando las intervenciones de RRD al puesto, por ejemplo poniendo guacales, triángulos anaranjados y libros pop-ups o disfrazándolo con propagando fascista para que “la gente se saque de onda”, nos habla de la construcción de diversos escenarios. Esto, surge de un interés por interpelar a más y más personas, no sólo de distribuir mercancía. En ese sentido, podemos hablar de un espacio público que “(...) reivindicaría la individualidad integrándola en lo colectivo; reconocería públicamente a los individuos, no en el aislamiento del ámbito privado y en las transacciones del intercambio, sino a través del reconocimiento recíproco” (Rabotnikof, 2005: 302). Transformar el paisaje a través de instalaciones fuera de lo cotidiano, genera una ruptura en los sentidos comunes que propicia el reconocimiento recíproco, pues en un contexto de extrema rapidez e individualidad, los sujetos priorizan sus actividades ante el encuentro con los otros. Para Rabotnikof, este reconocimiento da cuenta de la construcción de un espacio común y del despliegue de diversas identidades que convergen en él. Cabe mencionar que cuando hablamos de un espacio común, referimos a un espacio efímero. “El encuentro con dicho espacio es potencial pero no duradero para siempre: desaparece no sólo con la dispersión de los hombres, sino también con el desvanecimiento de sus actividades” (Bolos, 2008: 16). Es por ello por lo que para los miembros de RRD resulta tan interesante intervenir y disfrazar el puesto, porque irrumpe las cotidianidades de manera momentánea; el puesto permanece en constante movimiento.

La idea de “derechos de autor” tan criticada dentro de RRD, es una noción meramente individualista que interpela a esferas sociales determinadas. Ésta, no propicia el reconocimiento de los unos con los otros, sino segrega a

los sujetos e impone modos de ser desde un discurso capitalista. RRD busca desestabilizar esta idea a través de la reproducción de libros, ofrecerlos a un costo más accesible para todos, así como publicaciones a las que hacen modificaciones y las venden sin esa plusvalía, lo cual nos remite a la idea de Žižek sobre el acto político:

el acto político se produce cuando una demanda particular empieza a funcionar como condensación de un rechazo global al capitalismo, es decir cuando una protesta deja de referirse a la demanda de un grupo particular y adquiere una dimensión universal. El acto político se da cuando una protesta condensa la reestructuración del espacio social en su conjunto (Castro-Gómez, 2012: 179).

Partiendo de este planteamiento, el acto político no se produce cuando pequeños grupos de individuos luchan por una causa en particular como pasa con PUM, sino cuando los sujetos emergen en un panorama de “imposibilidad” para sublevarse ante el sistema. RRD rechaza rotundamente la idea de “apropiarse de la lucha de los demás” en nombre de alguna causa específica, más bien, piensan que lo político está en las relaciones y la convergencia entre el espacio público y el espacio privado.

Obvio pues si estás hablando de algo político porque estás hablando de un partido estás hablando de una nación, pero wey puedes hacer más todavía creo que como que darle más vueltas y llegar como a ese mismo mensaje, pero sin tener que ponerte una bandera ahí wey no se esa es mi perspectiva, también respeto, ¿no? y en gustos pues cada quién pero no sé, o sea te digo creo que para mí lo político está en estas relaciones, en lo que sucede en la calle, en lo privado y en lo público no sé y como que eso ¿no? también por ejemplo esto es privado pero está en la vida pública, hasta donde si es privado, o sea no entiendo, también eso se me hace interesante de estar en la calle porque si al principio era muy bonito de, ¡ay que padre el puesto y va a estar increíble! pues si wey pero a dónde vas al baño, tienes que abrirlo seis horas, estas tu solo, wey tienes que ir a comer, no lo puedes cerrar así no más, ¿si me entiendes? Como que ahí ya es la realidad wey (Entrevista con Bruno Ruiz el 17 de junio del 2019).

En este relato, el espacio público aparece como “la realidad”, aquella que no vemos cuando permanecemos en el ámbito de lo privado. Bruno habla de una convergencia entre lo público y lo privado como una forma de actuar políticamente. ¿Qué representa para los transeúntes que un objeto salga de sus establecimientos (de lo privado) para habitar lo público? La calle propicia el encuentro con los otros y muestra un “tipo de realidad” alterna, donde el cuerpo forzosamente tiene que pasar por un proceso de adaptación del medio pues, a diferencia de lo privado, destituye a los sujetos de su comodidad y los obliga a estar en constante movimiento. Desde Rancière, podemos pensar en una política de la estética, en la que el espacio público representa el medio por el cual los miembros de RRD “(...) replantean el mundo de la experiencia común como el mundo de una experiencia impersonal compartida” (2019: 183). Además, cuando Bruno menciona que “la realidad” está en la calle, parece basarse en el discurso del “arte participativo” que propone que el arte debe salir de sus establecimientos para tener una incidencia social.

No obstante la discrepancia entre PUM y RRD de intervenir y pensar el espacio público, identificamos una disputa semántica y argumentativa en sus prácticas estético-políticas. En términos de Rancière, podemos considerar el espacio público como un reflejo de la repartición de lo sensible. La apropiación de éste, como suelen llamarle algunas miembras de la colectiva o la intervención en él, como preferimos llamarle, ocasiona una ruptura en esa repartición. Esto mediante la transformación del paisaje urbano a través de las obras y los cuerpos en movimiento, la confrontación del sentido de la justicia, acercar a quienes no tienen acceso a otro tipo de información y generar conciencia de problemáticas sociales que, de otra manera, no podrían hacerse visibles. En esta ruptura se produce una enunciación de quienes no tienen parte en la comunidad; mujeres en la calle y en el arte callejero, artistas que parecieran destinados a trabajar en los recintos artísticos escapan a la calle y se manifiestan entre la pluralidad de puestos ofreciendo una idea completamente distinta a la del típico puesto. A partir tal enunciación y ruptura, podemos hablar de una reconfiguración del orden consensual: el arte deja de estar destinado a

cierto sector al habitar las calles y la idea de mujer se cuestiona y se proponen otras formas de serlo. A pesar de que no conozcamos la eficacia de tales prácticas, su condición política propicia la confrontación de ciertos discursos gráficos y textuales y, por lo tanto, la emergencia de sujetos políticos; sujetos que perduran hasta que el encuentro con los otros se desvanece.





Cuerpos insurrectos: Nuevas formas de exigir justicia

Durante agosto del presente año, cientos de mujeres se manifestaron para exigir el derecho a la vida y poder salir a las calles sin ser violentadas. México es uno de los países con más feminicidios en todo el mundo y la cifra aumenta año tras año. Bajo la consigna #NoMeCuidanMeViolan la multitud exigió que se imputara el caso de cuatro policías que violaron a una menor de edad en la alcaldía Azcapotzalco³². Hubo movilizaciones a lo largo de todo el país e internet se vio invadido por imágenes de protesta.

La primera manifestación fue el 12 de agosto a la cual asistimos llenas de rabia, no teníamos claro cómo actuar, pero queríamos ser escuchadas. Utilizamos la herramienta que era nueva, al menos para mí: el *paste up*. Las tres nos reunimos en un café cerca de la secretaría de seguridad pública, lugar

³² Visto el 25 de agosto de 2019
en: <https://www.animalpolitico.com/2019/08/nomecuidanmeviolanmujeres-protestan-estados-violencia-feminicidios/>

³³ Diario de campo de Karla.

donde iniciaría la marcha, y nos pusimos a dibujar. Alice dibujo policías en cuyas caras escribió “violador”, Manu hizo varios de mujeres gritando “¡No me violes!” y yo un puerco con un uniforme de policía, al acabar nos tapamos las caras y nos dirigimos hacia la marcha, al igual que habíamos hecho con PUM pero ahora sólo nosotras. Una vez reunidas con las demás, orgullosas, alzamos nuestros dibujos mientras gritábamos con furia ante los policías que permanecían inmóviles y avergonzados: “¡Violadores, violadores!” , “¡mi cuerpo es mío, sólo mío, yo decido, tengo autonomía, yo soy mía!” , “a mí me cuidan mis amigas, no la policía”. Después de unos minutos, nos dirigimos hacia la procuraduría general de justicia, en el andar se rayaban vidrios, muros, el piso y algunas miembros de PUM pegaban alrededor³³. Al llegar a la procuraduría se rompieron las puertas de cristal, se rayaron paredes y pegamos en ellas, reinaba una energía de furia y poder.



Imagen extraída del Facebook de PetiteRioT

La marcha más estruendosa fue la del 16 de agosto, en la que cientos de mujeres se concentraron en la Glorieta de Insurgentes para protestar ante la postura de la jefa de gobierno, Claudia Sheinbaum, quien clasificó la primera manifestación como una provocación tras los daños de la procuraduría general de justicia y declaró abrir carpetas de investigación para las manifestantes. Bajo los ritmos de la batucada, los gritos, la tensión, la rabia, y los polvos rosados, exigimos justicia ante los feminicidios y violaciones que habían ocurrido en los últimos meses. Durante la protesta se rompieron los vidrios de la estación del Metrobús Insurgentes, se grafitearon paredes, automóviles, el cemento de las calles por el que caminábamos y hasta alguno que otro hombre infiltrado. A pesar de la dificultad por coincidir con las chicas de PUM, la gráfica de protesta estuvo presente en todo momento: pancartas de distintos tamaños, ilustraciones impresas que podían descargarse de internet para después reproducirse y utilizarse en la protesta, brillantina rosa, oleadas coloridas de humo morado y rosado, rostros pintados, mensajes de inconformidad que se

plasmaban con aerosol, etc. El activismo se desplegó tanto en las calles como en línea, como ha ocurrido en las protestas de los últimos años. Al caer la noche, un pequeño grupo de mujeres -del que formaba parte una miembro de PUM- incendió la estación de policía Florencia y grafitó el Ángel de la Independencia con las frases

“policía nos viola”, “la patria mata”, “amigas vivas”, entre otras.

Es pertinente hacer referencia a este acontecimiento para pensar el papel de la gráfica y otras prácticas artísticas en determinadas acciones políticas que buscan poner en cuestión las formas “tradicionales” de exigir justicia, esto, sin la intención de pensar en su eficacia, sino más bien en el concepto de acto o acción política al que se refiere Žižek y, en algún momento, Rancière. A diferencia de PUM, este movimiento no nació de un deseo por visibilizarse ni de una organización previa, sino de un descontento nacional que se apoyó en distintas herramientas y discursos. Esta movilización representó un acto desesperado por atraer la mirada pública ante una problemática que ha sido ignorada tanto por la sociedad mexicana como por el Estado. Las denuncias por delitos sexuales han aumentado un 20% en lo que va del año 2019 y un 93% de los delitos queda irresuelto³³. De la ineficiencia del sistema judicial mexicano por solucionar problemáticas de género, emergió un grupo de mujeres que, al estar cansadas de que las autoridades mismas nos violentan en lugar de protegernos, usaron con ímpetu la rabia que las acompañaba y se sublevaron ante las autoridades de la manera menos “institucional” y esperada posible. En palabras de Žižek, la tarde del viernes 16 agosto representaría la aparición de una posibilidad ante un panorama que, para muchos, parecía inamovible. Se hizo evidente que la forma en la que se estaba pensando y ejerciendo la justicia no favorecía en absoluto, al género femenino, y que no ayudaría a resolver los casos de feminicidios y violaciones ocurridas.

El acto de confrontar al Estado no se hizo solamente a través de la palabra; el grafiti y la destrucción de ciertos bienes sirvieron como ecos para que el descontento resonara en todo el país. En *Agitado y revuelto: del “arte de lo posible” a la política emancipatoria*, Arditi (2007) habla de un proceso de

³³ Visto el 25 de agosto de 2019 en:

https://elpais.com/sociedad/2019/08/24/actualidad/1566676851_265446.html

“desclasificación y de una subjetivación simultáneas” (204), basándose en el concepto de “disenso” de Rancière. Con ello, quiere decir que cuando los sujetos se mueven -desidentifican- del lugar que la policía les impuso, emergen como sujetos políticos. Al confrontarse al Estado de manera tan estruendosa, las mujeres exigieron reconocimiento y respeto, dando pie a un proceso de subjetivación. Al mismo tiempo, se abrió la posibilidad de cuestionar las formas de ejercicio de la Justicia, que en términos de Žižek refiere a “la apertura en un momento de indecibilidad”: “sin esta apertura hacia la acontecimentalidad o eventualidad del evento, como lo llama Derrida, sin un esfuerzo por perturbar o interrumpir lo dado el arte de lo posible no podría dar cuenta de una política emancipatoria y de su reivindicación de que otro mundo es posible, o sólo podría hacerlo de manera azarosa y retroactivamente” (Arditi, 2007: 203). El arte de lo posible es aquello que puede ser realizable de acuerdo a una realidad actual dada.

Lo que propone Arditi es que ese “arte de lo posible”, que se sitúa en un momento de “imposibilidad” en términos de Žižek, pueda ponerse en cuestión para dar lugar a nuevas formas de ejercicio de la justicia; la apertura hacia otros mundos.

El hecho de plasmar mensajes en el espacio público a través del paste, el grafiti o el *stencil*, tal como sucedió en la marcha y como suelen hacer las integrantes de PUM, representa una forma de modificar el paisaje urbano; de exigir justicia y de desestabilizar el orden no sólo del reparto de lo común, sino también de las formas tradicionales de pensar y ejercer el arte. Como vimos anteriormente, en las galerías de arte y en los museos la obra debe permanecer resguardada y no sufrir ningún tipo de cambio ni alteración, en cambio, el espacio público funge como un punto de encuentro que concentra distintas miradas y opiniones, tanto de artistas y/o activistas políticos como de los transeúntes. También promueve que se desplieguen escenarios de disenso, donde los paisajes institucionalizados a los que nos hemos acostumbrado se ven confrontados.

En la siguiente fotografía hay tres *pastes* de *Un_Cursed*: de lado izquierdo un bóxer manopla³⁴ con un cuchillo rosa. De color negro, la frase “por si acoso”³⁵. Este *paste*, cargado de artefactos de autodefensa, invita a las mujeres a defenderse de la violencia machista. En la imagen del centro, yace una virgen de color amarillo con negro que porta un gas pimienta en una mano y una navaja en la otra. Está envuelta en un aura de color rosa con la frase “líbranos de todo mal” -frase que aparece en la oración católica del “Padre Nuestro”- y en su pecho la consigna “ni una más”. Vestir a la Virgen con tales objetos y ponerle esa frase resulta controversial porque confronta la imagen de pasividad y más bien se ve una mujer con recursos para defenderse. Tiene un tercer ojo, como indicio de un símbolo espiritual. Los colores con los que está pintada son de alto contraste, principalmente el amarillo que, al mismo tiempo, podría representar una luz divina que despiende de su interior. En el extremo derecho hay un *paste* de una “paleta manita” con la frase “amiga date cuenta”. Estas paletas siempre han tenido distintas frases: la autora se apropia de esta imagen popular para transmitir un mensaje político. Cabe mencionar que, tiempo después, le hizo una modificación: reemplazó la palabra “amiga” por la de “amigo” porque, como menciona: *“siempre era responsabilizar a la mujer de todas las violencias, pero nunca endosándole lo que le corresponde al hombre, ¿no?”* (Entrevista con *Un_Cursed* el 12 de julio, 2019). La modificación resalta que incluso cuando la mujer es violentada en la relación, la culpable es ella y no el hombre.

³⁴ Herramienta que se coloca entre los dedos para golpear a alguien con mayor impacto.

³⁵ Esto refiere a un juego de palabras del dicho popular: “por si acaso”.



Imagen extraída del Instagram de PetiteRioT

Por ejemplo, el primero que hice en capas que se hizo muy famosos es el de la virgen que tiene un gas pimienta y una navaja en la mano y dice “líbranos de todo mal” y era como este mensaje ambiguo de que la gente cree que hay algo como dios cuidándote pero en realidad ¿es el autocuidado lo que te salva no? Ser precavido, desafortunadamente en el contexto social en el que vivimos tenemos que andar cargando algo así o estarle avisando a alguien dónde estás. Pero trató de incitar a que no nos venza el miedo, decir “wey está pasando todo esto y no salgo en la noche” sino decir “no ni madres” a mí no me van a lavar el coco de tenerle miedo a la calle que es un espacio público, a salir de noche que no tendría por qué pasarme nada. Si es como sublevarse ante esta cuestión de que la mujer en casa es como parte del miedo que nos quieren inculcar entonces de eso trata esa virgen (12 de Julio de 2019).

La autora retoma algunos símbolos católicos para expresar una inconformidad. Invita a que las mujeres se apropien de las calles y se empoderen, al mismo tiempo, denuncia el peligro que corren al estar fuera de sus casas.

A lo largo de nuestros encuentros con PUM notamos que, aunque comparten un discurso feminista e intereses en común, existen algunas diferencias en la manera en que se enuncian; algunas se nombran artistas antes que activistas políticas y otras anteponen el vandalismo a sus obras. La línea que separa estas dos formas de enunciamiento es muy delgada, pero responde a una preocupación en torno a la relación arte-política. Lo que queremos señalar es sobre la idea de sujeto que construimos, considerando a este no con una sola y estable identidad, sino como un sujeto conformado por un conjunto de identidades que están en constante cambio y posición. Esto, en parte, por el tipo de sociedad en la que estos sujetos están inscritos.

Si “las sociedades de la modernidad tardía se caracterizan por la “diferencia”, [entonces hay] una variedad de distintas “posiciones de sujeto -es decir, identidades- para los individuos” (Hall, 2010; 367). Partiendo de esta idea, nos interesa pensar en sus distintas posiciones sociales e identidades en las cuales se mueven; reflexionar desde dónde se enuncian, ya sea como artistas, mujeres, vándalas o compañeras, y cómo estas distintas posiciones coexisten en un sujeto político.

(...) hablando con un abogado me explica que se considera vandalismo cuando son tres o más personas, que es como generalmente, con el número de personas con las que salimos a pegar y me parece que sí es un acto político el hecho de que varias mujeres salgan a vandalizar, o sea que varias mujeres vayan y que por sus huevos, porque sabemos lo que estamos haciendo, tenemos cierta preocupación de este marco legal, nos informamos, nos prevenimos, sabemos cómo actuar, y entre nosotras nos damos consejos, o sea tenemos conciencia de lo que estamos haciendo, no es algo así que lleguemos y ay jijiji no sabía perdón, o sea no es así, y pues es llegar y apropiarte del espacio porque no le estas pidiendo permiso a nadie y puede ser la idea que tú quieras ¿no? (Entrevista con Estenegromar el 22 de junio de 2019).

En este relato, *Estenegromar* piensa el acto de vandalizar las calles como un acto político, principalmente cuando son las mujeres las que salen a pegar. Pues, como mencionamos anteriormente, el paste y el grafiti son prácticas que los hombres han acaparado. Para Lefort *la política* “tiene que ver con el conjunto

de prácticas, discursos e instituciones que procuran organizar la convivencia humana y regular los conflictos, lo político en cambio hace referencia a una dimensión instituyente que opera como matriz de toda práctica política” (Castro-Gómez, 2015: 255). Lo *político* no puede estudiarse como un hecho social, puesto que no está dentro de la sociedad como un ente tangible, sino que representa lo simbólico que da sentido a las prácticas políticas. En ese sentido, para que las instituciones se transformen, no basta con el ruido ni la anarquía, sino que la política debe moverse desde el terreno inestable de lo político; “lo político es la dimensión fundante de la política” (Castro-Gómez, 2015: 255). Desde esta perspectiva, lo político representaría el terreno donde la acción política debe pensarse y ejercerse para que sea eficaz y logre desmontar un orden establecido. Sin embargo, dentro de PUM el acto vandálico es doblemente disruptivo: por una parte permite que las mujeres se apropien del espacio público libremente y, por el otro, logra confrontar un sentido de la justicia. Dentro de la colectiva es visto con responsabilidad: se hace de manera organizada e informada.

En una entrevista con *Un_cursed*, le preguntamos si llamaría arte a sus intervenciones en el espacio público, su respuesta fue la siguiente:

Yo no lo hago por una cosa desde mi cabeza, ¿no? Porque yo siendo una egresada de la escuela nacional de artes plásticas, este me molestaba mucho que me dijeran que era vandalismo. Y yo me enojaba y trataba de explicarles que el arte está para cuestionarte, que el arte está para esto, ¿no? Eso de que “respetar los monumentos” wey monumento ¿quién? O sea ¿quién es ese vato? ¿Colón? ¿Tú sabes qué clase de culero es ese wey? No lo voy a respetar. Me molestaba mucho. Hasta que dije “sí” y orgullosamente ahora digo “sí es vandalismo y me encanta hacerlo”. Porque si yo me pongo en una discusión con alguien en la que les diga “lo que yo hago es arte” creo que eso, a lo mejor también es un pedo femenino de decir “no es cierto, yo soy más chiquita que eso”. Puede ser que sea eso inconscientemente pero o tal vez me pongo como este escudo de decir “para que no me ofenda tu pedo de que me dices que no es arte pues mejor yo solita me digo que es vandalismo, que lo que hago es vandalismo”. Pues a lo mejor es así, no lo he desmenuzado. Pero por lo pronto sí lo considero vandalismo pero no lo digo de una manera peyorativa. O sea yo estoy muy orgullosa de hacer vandalismo porque mi onda es transgredir en esta

cosa que la gente quiere respetar tanto, ¿no? La pared. “Cómo vas a poner que asesinan a nueve mujeres en una pared blanco, ¿no?” es una estupidez. Entonces pues eso, que entre más los ofenda, para mi mejor. ¿Cómo ven? (Entrevista con Un_cursed el 12 de Julio de 2019).

El discurso de *Un_cursed* refleja una preocupación por que el arte ponga en cuestión modos de ser de lo social. En ese sentido, el vandalismo del cual ella se ha apropiado, busca visibilizar ciertas problemáticas e inconformidades sociales como son los feminicidios. Vandalizar los monumentos nacionales, tal como ocurrió en la marcha del 16 de agosto, genera una disrupción entre sentidos, pues el sentido del monumento original se subvierte y, para muchos, pierde sentido. Según Rancière, el arte debe originar un proceso de disociación, de ruptura entre sentidos y no transmitir un mensaje de comprensión del mundo (2019: 184-186), a este proceso le denomina “distancia estética”. Un claro ejemplo de ello son los movimientos artísticos que se desplegaron con la aparición de la APPO en el 2006: jóvenes que retomaban figuras históricas emblemáticas para resignificar su sentido original o figuras políticas del PRI para ridiculizarlos y exponerlos públicamente. Otro ejemplo es el Ángel de la Independencia, un símbolo nacional que representa la Independencia de México y que conforma una identidad nacional. Es por ello por lo que haberlo intervenido con frases que exponen actos de injusticia cometidos hacia las mujeres, generó mucho descontento.

El vandalismo, tal como menciona la artista, es visto como un acto de desaprobación social, pues se ejerce fuera del marco legal y confronta los sentidos que compartimos como sociedad. La gráfica de protesta posibilita exponer nuevas formas de ser de lo común, dirigiéndose, principalmente, a la sensibilidad de la comunidad. En sus obras, *Un_Cursed* antepone el mensaje a lo bello. Se trata de una manera distinta de exigir justicia a través de la gráfica donde lo más interesante es que ya no se queda en una crítica sino que se proponen nuevas formas de ser. La siguiente imagen es un paste de *Un_cursed* que puede ayudarnos a pensar en un proceso de disociación de los sentidos:



Imagen extraída del Instagram de @Un_cursed

La Virgen de Guadalupe es el objeto de esta imagen. Con colores llamativos como el amarillo, rosa y negro se despliega en una de las paredes del centro de la Ciudad de México. Esta virgen, con expresión de suplicio, tiene el rostro de una calavera representando la muerte. En México, la virgen juega un papel fundamental para la sociedad, incluso muchos la identifican como un sello de la mexicanidad puesto que representa una madre protectora. En el centro de la imagen, donde yace el vestido de la virgen, vemos la frase “ya no estoy yo aquí que soy tu madre soy una más de las nueve mujeres que asesinan en México todos los días”. Este texto hace referencia a los feminicidios;

pensamos que la virgen está muerta, la mató la sociedad machista mexicana y, al estar muerta, no hay quién haga la función de protección. Podemos observar que justo arriba del texto hay un corazón que se asemeja al sagrado corazón de Jesús, pero éste está roto. La autora hace una resignificación del símbolo católico que adoran los mexicanos para transmitir un mensaje. En la imagen tradicional de la virgen de Guadalupe, ésta se encuentra sobre una luna cargada por un ángel, pero en la reinterpretación de la autora la luna está dividida, lo cual da la ilusión de cuernos demoníacos y sobre éstos se encuentra un demonio que está cargando el cadáver de la nueva virgen. De lado izquierdo se muestra la firma de la artista. Respecto a esta obra, la autora nos contó lo siguiente:

Esta otra virgen que comentabas es la virgen de Guadalupe y más del noventa por ciento de la población de México es católica y tienen esta devoción eterna ante la virgen y ante su propia madre como decía Octavio Paz pero no respetan a las demás mujeres. Entonces es una crítica social ante ese pedo porque cuando entras a la basílica, yo no soy católica soy atea, pero he ido a la basílica por ondas familiares o por cuestiones turísticas. Me llama mucho la atención que entrando tienen, con esa tipografía que yo elegí, un letrero que dice “¿que no estoy yo aquí que soy tu madre?” y entonces yo lo que hice fue cambiarle el mensaje a ese y dice “ya no estoy yo aquí que soy tu madre, soy una de las nueve mujeres que asesinan en México todos los días. (Entrevista con Un_Cursed el 12 de julio de 2019).

El *paste* de *Un_Cursed* da cuenta de una forma distinta de exigir justicia a través de la apropiación de un símbolo con el que la sociedad mexicana se siente identificada. Se le da un sentido de lucha y ya no de devoción, agregándole y quitándole ciertos elementos que convierten a la virgen en un símbolo de protesta.

Uno de los propósitos fundamentales de PUM es atender problemáticas sociales ante las cuales el sistema judicial se muestra ineficiente e, incluso, indiferente. En ese sentido, la violencia hacia la mujer y la abolición de los estereotipos de género son puntos centrales dentro de su gráfica. Y no sólo eso, sino también dentro del discurso que han construido apoyándose del

feminismo. En el siguiente capítulo abordaremos las distintas formas de resignificación de la mujer que aparecen en la gráfica de PUM.

Morras transgresoras: Resignificación de la mujer

A lo largo de nuestros encuentros con Paste Up Morras e indagando en sus redes sociales, notamos que la mayoría de sus dibujos muestran a mujeres de formas no convencionales: con armas o artefactos para defenderse, desnudas, con cuerpos no normativizados o alzándose el vestido como símbolo de liberación. Aquello nos llevó a pensar que las miembros de PUM buscan desestabilizar el ideal del ser mujer en México a través de la alianza entre mujeres, de salir a ocupar las calles y plasmar mensajes de protesta. PUM no solo raya en los muros para mostrar sus firmas, como suele suceder con los hombres en el arte callejero³⁶, sino que intervienen con el propósito de generar una ruptura en los sentidos a través de ilustraciones que nombran otras formas de existir en el mundo.

¿Qué tipo de ideal intentan desmontar? Emile Bleichmar en *El feminismo espontáneo de la histeria* dice que “la tipificación del ideal masculino o femenino es anónima, abstracta, pero férreamente adjudicada y normativizada hasta el estereotipo” (1989: 43). Tanto mujeres como hombres cargamos características “femeninas y masculinas” que parecieran naturales e inamovibles. La fuerza, la independencia y la inteligencia se le atribuyen a lo masculino; la sumisión, la dependencia y la obediencia a lo femenino. La desigualdad de género proviene de un sistema simbólico que jerarquiza, ordena, normativiza y normaliza a los sujetos en base a estas características. Este sistema es el patriarcado donde lo femenino se puede entender como lo inferior y lo masculino como lo superior, normaliza la violencia hacia la mujer y la objetiviza. Las miembros de PUM buscan salir de esas jerarquías, por lo que han construido un discurso de total exclusión del género masculino; se posicionan como feministas radicales y excluyentes.

Las difíciles circunstancias a las que se enfrentan los jóvenes en el ámbito laboral incrementan en el medio del arte y dentro de tal, es aún más

³⁶ Diario de campo de Alice.

complicado para las mujeres. Pues las jerarquías dificultan las oportunidades para quienes buscan consagrarse como artistas.

Sí hay unos vatos que son súper machistas y “ay, tú hazte para allá y tú eres morra y tú sólo haces pega, nosotros los vatos acá oldschool que ya llevamos rayando desde hace veinte año y no sé qué somos súper pro” (Entrevista con Estenegromar el 22 de junio de 2019).

A pesar del esfuerzo de las mujeres por darse a conocer en este medio, los hombres son los más reconocidos, su trabajo tiene más valor. ¿Por qué es más difícil intervenir el espacio público para las mujeres? Dentro del imaginario social lo femenino es lo que hay que negar, es lo que permanece en la esfera de lo íntimo, de lo que no se expresa y lo masculino es lo que hay que exteriorizar. En este sentido estaríamos hablando de una dualidad, lo privado y lo público, lo interior y lo exterior, lo que se reserva y lo que se verbaliza. El conjunto de significaciones que lo imaginario social instituye en el discurso del sujeto se encarna en lo cotidiano de la familia y otras instituciones. Sostiene las nuevas formas que lo público y lo privado adquieren con la modernidad, delimitando el conjunto de atribuciones, prescripciones y prohibiciones de lo femenino y lo masculino (Fernández, 2010).

En nuestra sociedad se infravalora todo lo relacionado con lo femenino y, por ende, la mujer no tiene las mismas libertades que el hombre. Según la lógica patriarcal, lo masculino representa lo público y lo femenino debe permanecer en el ámbito de lo privado. Cuando las mujeres deciden romper con esta analogía, según Silvia Bolos aparece la discriminación:

La discriminación o desaparece porque la incorporación de las mujeres del mundo público no transforma su rol de amas de casa. Estructura familiar y el rol de las mujeres en ella lo que hace que no consiguen una posición igual con los hombres en el trabajo ni en la política ni en la vida social (2008: 18).

Es por ello por lo que, comúnmente, escuchamos comentarios de desaprobación ante estas prácticas, rechazo hacia las mujeres que disfrutan de una sexualidad libre, que salen a intervenir el espacio público, que forman alianzas y buscan

sublevarse ante el sistema. Para ilustrar esto, presentamos el trabajo de una miembro de PUM:



Imagen extraída del Instagram de @Estenegromar

Este *paste* se encuentra en una de las entradas del Barrio Chino en el Centro Histórico. Pertenece a *Estenegromar* quien, dentro de *la colectiva*, es una de las chicas con más experiencia en el dibujo. Entre ellas recomiendan que su nombre o pseudónimo esté presente para que la comunidad pueda identificar de quién es la obra y la artista pueda visibilizarse. En este caso, *Estenegromar* decidió escribirlo en la parte inferior de la pierna izquierda. En esta imagen yace una mujer completamente desnuda, exaltando la vagina entre vello púbico, tanto ésta como los pezones están exaltados con tinta amarilla fosforescente. Su cuerpo proyecta una luz también fosforescente que nos remite a un aura, como el de la virgen de Guadalupe, ícono que muchas artistas de la colectiva

utilizan. El aura también podría servir para exaltar su figura o, simplemente, forma parte un estilo propio. Su mirada apunta fijamente al espectador, retando a quien la mira y demostrando que no tiene miedo. En la mano izquierda porta una pistola, que podría interpretarse como un símbolo de autoprotección, aunque por la ligereza con la que la carga y la forma en que mira al espectador, diríamos que más que protegerse, está retándonos. Al ser tan llamativa, resulta difícil no dar cuenta de ella mientras uno transita. El cortado que tiene muestra lo rápido que se producen este tipo de obras, pues, aunque son únicas y no reproducciones impresas, muchas veces el tiempo no alcanza. Antes de salir a pegar, las chicas se apresuran y producen varias ilustraciones (todas hechas a mano) para contar con mucho material e invadir más de un solo espacio.

Días después volvimos a donde habían pegado este *paste* pero ahora sólo quedaba parte de su rostro. Las imágenes de alrededor, que trataban temas ajenos al feminismo, seguían intactas e incluso algunas personas se tomaban fotos con ellas. Si el fin de la artista era generar incomodidad ante la desnudez del cuerpo femenino cuando no es un cuerpo sumiso ni sexualizado, podemos decir que lo logró. “Así como siguen vigentes los estereotipos que asocian una determinada identidad con un cuerpo específico, también persiste cierta resistencia social a aceptar que hoy en día no es la sexuación lo que determina el lugar social de mujeres y hombres” (Lamas, 2018: 49).

Salir por las noches a ocupar las calles con su gráfica, también funge como un acto de resignificación del ser mujer. La calle representa un espacio peligroso en el cual, como mujeres, debemos transitar con precaución. Las chicas de PUM se enuncian en ese espacio inseguro desde lo público, acto en el cual emerge un sujeto político. El hecho de tejer redes entre mujeres también da cuenta de un acto político, pues es una manera de confrontar al sistema capitalista que alimenta una noción individual del sujeto. Así mismo, es una forma de cuestionar al patriarcado porque entre nosotras se tiende a la competencia, a decir “ella está más bonita”. En cambio, en *Paste Up Morras* se subvierte esta idea y en lugar de competir, se alían:

Como siento que el hecho de que sea una colectiva así pues sí es a lo mejor no sé si se haya organizado con esa intención y ingenuamente (sic) sucedió o

sea totalmente así, no sé pero al final creo que juntarnos entre mujeres es algo bien subversivo, porque siempre nos inculcan que a competir, a que quién es más talentosa, quién está más bonita, quién está más joven” (Entrevista con Un_Cursed el 12 de julio del 2019).

Contrario a la mayoría de los hombres que están en el medio del arte callejero y se desenvuelven como artistas individuales, la colectiva tiene un discurso que resaltan: “estamos para impulsarnos unas a las otras”. Lejos de crear competencia entre mujeres artistas, buscan crear una red, que sirva para difundir su trabajo, para echarse “aguas” al momento de pegar, para ayudarse cuando alguna es llevada en una patrulla por policías “porque las atraparon pegando” y también para apoyarse en su vida personal. Entonces, encontramos mujeres fuertes que resignifican el lugar de la mujer en la comunidad consensual al salir de sus casas, al apoyarse mutuamente, al no quedarse calladas y salir a la calle para apropiarse de ésta a pesar de que mucha gente lo catalogue como vandalismo. Si “una subjetivación política es una capacidad de producir esos escenarios polémicos, esos escenarios paradójicos que hacen ver la contradicción de dos lógicas, al postular existencias que son al mismo tiempo inexistencias o inexistencias que son a la vez existencias (Rancière, 1996: 59), la resignificación de la mujer representa un acto político y, por lo tanto, podemos hablar de la constitución de un sujeto político que se forma en la acción de tal resignificación.

Es un proceso estético-político en donde el arte aparece no como un producto, sino como un proceso. Entendido desde la estética de Rancière, lo importante no es profundizar en lo sublime, sino pensar en las formas de enunciar otros sentidos sobre los ya existentes.

Creo que va más allá de eso que por lo menos las morras que hacemos paste, que lo hacemos con esta iniciativa, con este fin, yo creo que pues tiene un poco más de significado para mí o de peso o de importancia que de pronto los vatos que sólo salen a rayar su firma, políticamente se me hace más importante, más fuerte, más no sé, más disruptivo, que seamos morras y que hagamos esto y que tenga un mensaje y que tenga gráfica y todas estas cosas (Entrevista a Estenegromar el 22 de Junio de 2019).

Desde la colectividad y la apropiación de lo público, PUM resignifica la idea de mujer que sigue teniendo la sociedad mexicana, confronta los estereotipos, y abre un espacio para manifestar la violencia de género invisibilizada por la cotidianidad. Impulsar la independencia económica y emocional, priorizar su carrera, defender las decisiones personales de todas las mujeres, alzar la voz para reclamar las injusticias y no dejarlas impunes son algunos elementos que expresan en sus prácticas. La mayoría de las chicas procuran dar un mensaje político, que las mujeres que lo vean se puedan identificar con lo que leen y lo que les haga sentir. Para Chantal Mouffe, involucrarse en la política como mujeres: participar, representarse unas a otras sin dejar de pensar en la sociedad en su conjunto es un hecho fundamental (Bolos, 2008:95).

Existe un ideal de belleza que se ha configurado a través de los años y que se deposita en los cuerpos dictando cómo deben ser para ser “deseables”. La sociedad distingue las “marcas” del cuerpo, tales como el color de piel, el sexo o la edad, pues son rasgos identitarios que se interiorizan y hacen que asumamos cómo se debe ser y cómo se debe actuar (Lamas, 2018: 50). El cuerpo femenino está profundamente sexualizado: cintura pequeña, senos y glúteos grandes, esto, con el fin de satisfacer el deseo masculino, aparece como un cuerpo mercantil que es expuesto con este fin. Rossana Reguillo, retomando la idea de Judith Butler, plantea que el cuerpo es el vehículo primero de la sociedad (2002: 152), lo cual significa que es el primer instrumento donde la sociedad deposita ideologías, normas y creencias. Explica, vivimos en una sociedad que alaba la juventud, los cuerpos delgados y definidos, donde “lo joven se libera de la edad y se convierte en un imaginario” (2002: 152). ¿De qué manera aparece el cuerpo femenino en el trabajo de PUM?

Al interior de la calle Regina del centro de la ciudad, se encuentra un callejón cuyas paredes están cubiertas de grafitis coloridos. Ahí pegamos nuestras ilustraciones, ayudamos a otras chicas a pegar las suyas y nos cuidamos de los policías. Posteriormente, nos dirigimos a otro espacio solitario a unas cuantas cuadras. Algunas cuidaban un extremo de la calle mientras otras pegaban. En eso vimos que se acercaba un policía, “¡¡¡Romii!!!”³⁷, gritamos

³⁷ Nombre de una de las chicas de la colectiva.

nerviosas, las que pegaban entendieron que era una señal de alerta. Algunas huían lenta y sutilmente, otras se dirigían hacia *Brensue*, quien se esforzaba por terminar de pegar su dibujo (la imagen de arriba es el *paste* que *Brensue* logró terminar de pegar) a pesar de que el policía se dirigía hacia ella. Finalmente el policía se fue. Cuando nos juntamos, narraron que le reclamó a *Brensue* por “estar pintando”, ella contestó que no estaba pintando, le mostró sus manos limpias y lo que pegó. El policía le dijo “bueno a mí me gusta más esto que anden pintando pero bueno a ver si lo quitas o a ver qué haces”. Ella lo interpretó como buena onda y relax así que dejó su pega.



Si bien estuvimos presentes el día que la artista pegó la ilustración, extrajimos la foto de su *Instagram*, la cual acompañó con el texto “Lupita

mostrándose como es en Regina". "Lupita", nombre que la autora da a su personaje, se levanta su vestido rosado y muestra su cuerpo en ropa interior. Su panza curvada y piernas anchas, como suelen tener muchas mujeres mexicanas, nos hacen pensar en un discurso de la aceptación del propio cuerpo femenino, dejando a un lado los estereotipos del mismo: esbelto, piernas gruesas, cintura pequeña, senos grandes. Lupita, sin embargo, no deja de ser "femenina"; tiene las uñas pintadas de rosa, ropa interior "coqueta" y un vestido. La frase "confianza" escrita debajo de su rostro, da cuenta de un intento por resignificar el cuerpo femenino, por impulsar la aceptación del propio cuerpo y por la deconstrucción de los estereotipos que hacen sentir a las mujeres inseguras por no tener el cuerpo "deseado". *Brensue* muestra el cuerpo femenino como es, sin convertirlo en un objeto sexualizado. Su firma se encuentra a un lado de la pierna izquierda.

Semanas después del evento, regresamos al sitio con la intención de conocer la opinión de los transeúntes acerca de este *paste* y los que estaban a su alrededor. Nos encontramos con que algunos habían sido arrancados, o al menos lo habían intentado ya que quedaban algunos restos. De "Lupita" sólo quedaba el pequeño recuadro de la firma. Algunas miembros de PUM mencionaron que sus *pastes* pueden durar un día, dos semanas o hasta seis meses.

Los significados que hoy permanecen y constituyen el ser o no mujer -que limitan, restringen y excluyen otras formas- no son estáticos e inamovibles. Cada vez se presencia más un cambio vigoroso que da pauta a nuevos organizadores de sentido desestabilizando el orden consensual. La colectiva *Paste Up Morras* se ubica en tal desestabilización a través de algunas acciones: construir una colectiva, ocupar las calles con su gráfica y los mensajes que plasman en tal gráfica, pues muestran a mujeres empoderadas que invitan a otras a hacer lo mismo. Rompen con las formas institucionalizadas de lo femenino y proponen otras. Esta propuesta es posible únicamente recurriendo a lo artístico, ya que de otra forma, la crítica permanece en sí misma, tal como ocurre en las manifestaciones.

Conclusiones

Las dificultades que tuvimos para acercarnos al primer colectivo e involucrarnos en algunas actividades de Paste Up Morras y Red de Reproducción y Distribución nos llevó a cuestionar si realmente es posible construir un campo sin concebir al otro como objeto de estudio porque a pesar de que lo evitamos, al final terminamos objetivizándoles. Cuando tratamos de salir de nuestro lugar como investigadoras, nos volvían a posicionar en él con comentarios como: “ya sabemos que somos sus objetos de estudio”, o simplemente no invitándonos a ciertos eventos. Aunque nos acercamos desde ese lugar, en el campo nos fuimos transformando pues en las manifestaciones o en las salidas a pegar *pastes* olvidábamos que hacíamos investigación y nos dejábamos llevar por nuestras emociones.

Al principio teníamos una serie de ideas que construimos a partir de lo que conocíamos del tema: pensábamos que lo más importante eran las obras pegadas en el espacio público y que ahí terminaba la intervención y el trabajo político de los sujetos. Después de involucrarnos en sus actividades, encontramos que sus prácticas parten de un proceso tanto histórico, social y político como artístico, y que arrastran un bagaje estético-político muy amplio de otros colectivos, artistas y movimientos sociales. Con ello, no podemos hablar de sujetos que surgen espontáneamente, sino a partir de un contexto actual donde los discursos feministas se han disparado así como los casos de violencia hacia la mujer, y donde la dificultad para consagrarse como artistas individuales incrementa cada vez más. Dentro de PUM y RRD notamos una diversidad de técnicas y herramientas artísticas para manifestarse en lo público. No obstante, el estilo y la trayectoria de cada artista no son entes homogéneos, sino un flujo de identidades que forman un común.

Dentro de un panorama de fragmentación social, donde el encuentro con los otros parece innecesario, surgen prácticas que buscan construir alianzas y propiciar ese encuentro a través de la gráfica, la instalación y la distribución. En ese sentido, el espacio público funge como punto de encuentro donde los artistas y activistas plasman sus voces. A pesar de trabajar con colectivos que se mueven en el medio del arte, en este trabajo lo importante no fue dilucidar

sobre dualidades como lo bello o lo feo o lo bueno y malo, sino reflexionar sobre la constitución de un sujeto político a partir de cuatro elementos que construimos inspiradas en sus acciones: el arte como proceso, la intervención en el espacio público, nuevas formas de exigir justicia y la resignificación de la mujer. En éstas se presencia una convergencia estética y política al tratarse de una alteración del mundo compartido.

En PUM encontramos una confrontación con la policía, donde quienes no suelen tener voz -en este caso las mujeres- emergen como sujetos políticos para exigir justicia. Al hacer uso de la gráfica y proponer diversos escenarios, pasan por un proceso de subjetivación que podemos pensar fuera de los discursos legítimos y ofrecen alternativas que posibilitan el cuestionamiento de lo que pareciera una realidad dada.

La obra en estos colectivos no es lo central, más bien funciona como herramienta estética para manifestar un descontento que se funde en y, simultáneamente, confronta el paisaje urbano. En esta confrontación el espacio público es sustraído momentáneamente del Estado y del mercado neoliberal dado que estas instancias resaltan el carácter privado de lo que pareciera ser público. Con ello intervenciones como las de RRD exponen una mirada sobre el arte como algo público y cotidiano: en el espacio abierto y no en el interior de un “cubo blanco”. De esta forma resaltamos la importancia del arte como proceso y no como producto pues al observar un *spot* intervenido solemos pensar en lo visible, ignorando todo lo que hay detrás; tal como dijo *Estenebromar* o como pasó con la obra de Alice que fue intervenida. El proceso proviene de una organización previa de los colectivos: la planeación de las actividades, los talleres que llevan a cabo, así como las discusiones sobre la construcción de su postura política. De tal manera, la obra no necesariamente tiene que ser bella, sino irrumpir y desestabilizar el orden consensual. La idea de “arte institucional” donde los artistas están insertos en una lógica mercantil y trabajan de manera individual -propio de un sistema neoliberal- pretende ser desmontada. Sin embargo, nos preguntamos ¿hasta qué punto los miembros de los colectivos son o no partícipes de aquello? ¿realmente podemos pensar en sujetos políticos cuando al final se preocupan por vender su obras y ser reconocidos como artistas?

La transformación del paisaje urbano está cada vez más presente en los movimientos sociales. Por ejemplo las recientes marchas feministas -donde se intervienen monumentos históricos y calles muy transitadas-, hacen evidente un modo de autogestionar el espacio público que resalta la necesidad de tratar una problemática urgente. El espacio público deja de ser exclusivo de los poderes dominantes, la intervención confronta los discursos de verdad que tanto los medios de comunicación como el Estado imponen a la sociedad. En diversas ocasiones, notamos cómo los medios televisivos y las redes sociales modifican hechos para sostener una “verdad” que ellos mismos crearon para controlar y estigmatizar, utilizando términos como vándalos, violentos, revoltosos, de forma despectiva para referirse a quienes utilizan el espacio para luchar por sus derechos. Para algunas chicas de PUM, el vandalismo no representa un acto ultrajante, sino que es necesario para confrontar el sentido de la justicia. Las miembros de PUM se han apropiado de este término afirmando con orgullo “yo hago vandalismo”, atribuyendo una connotación política y no de “mero relajó”.

Si bien podemos pensar en una disputa semántica que se produce en lo público a partir de las intervenciones de estos colectivos, hay aspectos de ella que quedan ocultos, pues hizo falta indagar a profundidad sobre la postura de los espectadores (la comunidad) ante estas prácticas. Las pocas charlas que tuvimos con algunos de ellos en el centro de la ciudad nos hablan de una indiferencia e incluso de un rechazo, pues los conciben como actos vandálicos que dañan el paisaje, pensamos que esto se deriva de una cuestión internalizada del discurso que castiga la intervención.

Respecto a las manifestaciones sociales y el vandalismo nos preguntamos si estas prácticas funcionan para remover el tejido social si responden a procesos que, muchas veces, se van repitiendo: el destrozo de ciertos bienes públicos, los grafitis, los *pastes*, las pancartas con mensajes de descontento, etc. ¿podemos hablar de una eficacia inmediata o sólo de pequeñas alteraciones? A través de estos movimientos vimos que el acto mismo de pegar e intervenir el espacio público representa momentos de ruptura dentro de un panorama de imposibilidad, en donde lo que parecía indecible encuentra un lugar en el mundo. Sin embargo, estos momentos son evanescentes por lo que, muchas veces, no tienen efectos inmediatos en la

sociedad.

Después de trabajar con estos colectivos, encontramos ciertas cosas que llamaron nuestra atención. Para las miembros de PUM la horizontalidad y el compañerismo es lo central, sin embargo, en la práctica notamos disparidades y jerarquías dentro de sus relaciones: algunas tienen más voz y consentimiento para tomar decisiones, sobre todo aquellas con una trayectoria artística larga y mejor técnica en el dibujo. Esto nos lleva a cuestionar si realmente existe un reconocimiento de las unas con las otras, si sus prácticas reflejan lo que se proponen como colectiva. Respecto RRD, nos preguntamos hasta qué punto el puesto funciona de forma efectiva para ofrecer otro tipo de contenido, pues observamos que quienes suelen acercarse al puesto son extranjeros y personas de clase media alta. Además, se encuentra en una zona privilegiada de la ciudad, como si, al final, el arte siguiera siendo elitista.

Por último planteamos preguntas de corte epistemológico. Si el sujeto político no está relacionado con identidades preestablecidas, sino con quienes emergen en el acto, ¿hasta qué punto se puede nombrar sujeto? si el sujeto político existe en y por la acción, ¿dejaría de existir fuera de ella? ¿Qué podemos nombrar acción y qué no? Además, nos preguntamos por la relación teoría-práctica; a veces la teoría pareciera existir en un plano muy abstracto, ¿podemos construir problemas de estudio partiendo de teorías eurocentristas? ¿En que contribuye a la resolución de problemáticas sociales de países latinoamericanos? o, por otra parte, ¿en qué contribuyen estas experiencias de campo para pensar conceptos tan vastos como son la política y la estética?

Bibliografía

Arditi, Benjamín (2007). *Agitado y revuelto: del “arte de lo posible” a la política emancipatoria*. Consultado el: 2 de junio de 2019 en:

<https://www.redalyc.org/pdf/938/93843302.pdf>

Arendt, Hannah (2005). *La condición humana*, Barcelona: Paidós, p. 222.

Battiti, Florencia (2013). *El Siluetazo Desde la Mirada de Eduardo Gil*, México: Museo Universitario de Arte Contemporáneo.

Bishop, Claire (2016). *Infiernos artificiales Arte participativo y política de la espectadoría*, Guadalajara: t-e-e oría.

Bolos, Silvia (2003). *Participación y Espacio público*, México: UACM. -
(2008). *Mujeres y espacio público: construcción y ejercicio de la ciudadanía*, México: Universidad Iberoamericana, p. 288.

Bolos, Silvia y Estrada, Marco (Coords.) (2013). *Recuperando la palabra. La Asamblea Popular de los Pueblos en Oaxaca*, México, D.F: Universidad Iberoamericana.

Capasso, Verónica y Bugnone, Ana (2016). *Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano*, Bogotá: HALLAZGOS. Extraído de:

<http://www.scielo.org.co/pdf/hall/v13n26/v13n26a06.pdf>

Castro-Gómez, Santiago (2015). *Revoluciones sin sujeto, Slavoj Žižek y la crítica del historicismo posmoderno*, México: Akal. pp 399.

Coloma, Josué y Marco, Irma (2017). *Los (otros) libros. Bibliofilia underground*. Valencia: Pasiones bibliográficas. Consultado el 3 de septiembre de 2019 en

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6028918>

Estrada Saavedra, Marco (2012). "Los muros están hablando: la protesta gráfica de la asamblea popular de los pueblos de Oaxaca", en Marco Estrada Saavedra y René Millán (Coords.) *La teoría de los sistemas de Niklas Luhmann a prueba. Horizontes de aplicación en la investigación social en América Latina*, México, El Colegio de México e Instituto de Investigaciones Sociales-UNAM.

-(2014). *Sistema de protesta: política, medios y el #YoSoy132*. Consultado el 12 de octubre del 2019 en

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732014000200003

Fernández, Ana María (2010). *La mujer de la ilusión: pactos y contratos entre hombres y mujeres*, 4a reimpresión, Buenos Aires: Paidós.

Guber, Rosana (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, Buenos Aires:

Siglo Veintiuno Editores.

Lamas, Marta (2018). "Cuerpo y política", en Hortensia Moreno y Eva Alcántara (coord.) *Conceptos clave en los estudios de género V. 2*. México; UNAM/CIEG, pp. 47-63.

Montoya, Díez Simón. (2018, octubre, 18). Tejiendo REC-política, estética y disenso. Entrevista con Jacques Rancière (Archivo de Video). Recuperado de:

<https://www.youtube.com/watch?v=XrFTVGpUTOo&t=1164s>

Morales, Mario (2017). La poética de lo múltiple en el caso Cráter Invertido, TRAMAS. Subjetividad y procesos sociales, UAM-X, No. 47, 2017. TRAMAS.

Pérez, Ana (2013). *Arte y política: Nuevas experiencias estéticas y de producción de subjetividades*, Consultado el 7 de noviembre del 2019 en

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-

[252X2013000200009](#)

Rabotnikof, Nora (2015). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*, México: UNAM. pp 336.

Rancière, Jacques (1996). *El Desacuerdo Política y Filosofía*. Buenos Aires Argentina: Nueva Visión.

- (2010). *El espectador Emancipado*. Buenos Aires Argentina:

Manantial. - (2019). *Disenso. Ensayos sobre estética y política*. México: Fondo de Cultura Económica.

Reguillo, Rossana (2002). *Cuerpos juveniles, políticas de identidad*, en Movimientos juveniles en América Latina. Pachucos, malandros y punketas, Barcelona: Ariel. pp 151-165.

Reyes, Francisco (2006). Helen Escobedo: habitar el espacio público. *Revista CURARE espacio crítico para las artes*. Volumen 27, 52-56.

Reyna, Elena (2019). *Oaxaca, el motor de la marea verde mexicana* en El País. Consultado el 25 de octubre del 2019e en:

https://elpais.com/sociedad/2019/09/30/actualidad/1569806970_192773.html

Roberto, María de los Ángeles (2018). *La marea verde en Argentina*. Consultado el

25 de octubre del 2019 en

<http://www.periodicos.est.edu.br/index.php/genero/article/view/3511/3079>

Rosaldo, Renato (1989). *Cultura y Verdad. La erosión de las normas clásicas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Redacción (2016). “Una historia de la narrativa gráfica underground” en *La Jornada Aguascalientes*. Consultado el 4 de octubre de 2019 en

[https://www.lja.mx/2016/08/una-historia-la-narrativa-grafica-underground-en-](https://www.lja.mx/2016/08/una-historia-la-narrativa-grafica-underground-en-mexico/)

[mexico/](#) Salazar, Claudia (2013). *El abismo de los ganadores*, México: Juan

Pablos Editor.

Salazar, Claudia y Cabrera, Raúl (2015). *Nos quieren enterrar, olvidan que somos semilla. El devenir de las nuevas insurgencias*, México:UAM-X y Juan Pablos editores.

Vázquez Correa, Lorena (2019). “Despenalización del aborto. Una perspectiva desde el derecho comparado” en *Pluralidad y Consenso*. Consultado el 25 de octubre del 2019 en

<http://www.revista.ibd.senado.gob.mx/index.php/PluralidadyConsenso/article/viewFile/594/556>

Wenger C., Rodolfo (2014). La estética como re-partición de lo sensible [Blog] en [https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2014/04/la-estetica-como-re-](https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2014/04/la-estetica-como-re-particion-)

[particion-del.html?fbclid=IwAR2qwPspDIFGQDpBrgXwUZ_BkPV60IfIAO0_nhbAGaePFNPnEai_wcryAeUM](https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2014/04/la-estetica-como-re-particion-del.html?fbclid=IwAR2qwPspDIFGQDpBrgXwUZ_BkPV60IfIAO0_nhbAGaePFNPnEai_wcryAeUM)

Žižek, Slavoy (2006). *Porque no saben lo que hacen*. Paidós. Buenos Aires.