

MÁS OPACIDAD

soma

fa

fundación
alumnos

MÁS OPACIDAD

soma

fa

fundación
alumnos

Esta publicación es resultado del taller impartido por Alfonso Santiago, se concibió como acompañamiento a la exposición del mismo título que se presentó en el muca-Roma del 21 de junio al 29 de julio de 2018.

Programa Educativo SOMA 2018 →

Más opacidad es una publicación de SOMA y la colección Coediciones del programa editorial de FUNDACIÓN ALUMNOS. A través del trabajo en equipo, ambas instituciones buscamos apoyar a artistas jóvenes a generar publicaciones que extienden su práctica.

Sofia Abraham

(Puebla, México 1992)

Vive y trabaja en la Ciudad de México

El castillo inflable, hecho con anuncios de se renta/vende propiedad, hace un análisis a la inflación inmobiliaria en la Ciudad de México. El inflable se infla y desinfla siguiendo una gráfica sobre el Índice de Precios de la Vivienda realizado por Sociedad Hipotecaria Federal (SHF) en la Ciudad de México.

Victoire Barbot

(Dreux, Francia, 1988)

Vive y trabaja entre México y Francia

Después de sus estudios de Bellas Artes en París, continuó su investigación sobre los posibles estados de una misma escultura en México. Trabaja mediante la recolección y clasificación de materiales e historias para reflexionar los conceptos de espacio, escultura, pintura y recientemente, el cine. Para *Más Opacidad* fue creada una instalación de esculturas que cuestionan el espacio, la serie y la multiplicidad como reglas potentes, que dan continuidad a su proyecto de las «Misensembles», donde se utilizan materiales con características personales y memoriales.

Joan Bennassar

(Palma de Mallorca, 1991)

Vive y trabaja en la Ciudad de México

Televisión hipnótica reflexiona alrededor de algunos experimentos en el campo de la televisión, la óptica y la arquitectura en México. El trabajo parte de los experimentos realizados en 1946 durante la primera estación experimental de televisión en Latinoamérica, denominada XEIGC y de la construcción de arquitectura de plástico en la década de 1960.

Paloma Contreras Lomas

(Cd. de México, 1991)

Vive y trabaja en la Ciudad de México

La vida secreta de los perros. Agencia de investigación de los sueños tiene como punto de partida los sueños mutuos en la comunidad rural de San Andrés Tzicuilan, Cuetzalan, Puebla. En este territorio, la piedra angular del capitalismo, la propiedad privada no opera de la misma manera que en el resto de las urbes del país pues se mantiene una relación comunal con la tierra.

Andrea Nones Kobiakov

(Maracaibo, Venezuela, 1986)

Vive y trabaja en la Ciudad de México

Se separan. Se baten. Se mezclan. Se incorporan. Poco a poco. Se dejan. Se mueve. Se envuelve. Se echa. Se separan. Se baten. Se mezclan. Se incorporan. Poco a poco. Se dejan. Se mueve. Se envuelve. Se echa. Se separan. Se baten. Se mezclan. Se incorporan. Poco a poco. Se dejan. Se mueve. Se envuelve. Se echa.

Berenice Olmedo

(Oaxaca, México, 1987)

Vive y trabaja en la Ciudad de México

La Poleana es un juego de mesa de táctica y estrategia que se juega en las colonias populares y en las cárceles de la Ciudad de México, lugar del que se cuenta, fue donde se originó. La Poleana así como el comercio en Tepito son el espacio de lo social, una forma de organización del cotidiano en el que coincide no sólo el juego y la geografía del barrio sino también la política, en la cual, la trama del juego es un entrenamiento de escapatoria que involucra el día a día: huir de los policías, usar torres o puentes como protección y regresar a salvo a casa. La cartografía de poder se juega en el color del jugador, ¿qué determinan los colores de las lonas en los tianguis? La movilización política, es un tipo de Poleana.

Bruno Ruiz Nava

(Ciudad de México, 1990)

Vive y trabaja en la Ciudad de México

Egresado de la Licenciatura de artes plásticas y visuales en la E.N.P.E.G "La Esmeralda" (2011-2015). *Aullido Fantasma* es resultado de la investigación realizada en el municipio de Marqués de Comillas, en el estado de Chiapas. Este proyecto propone dar una idea de la complejidad que existe dentro de lugares remotos y ecosistemas de selva, poniendo en evidencia las formas de representación y las visiones románticas que se tienen comúnmente.

Jacobo Zambrano

(Caracas, Venezuela, 1991)

Vive y trabaja en la Ciudad de México

Cursó la licenciatura de Artes Visual en Emily Carr University of Art and Design en Vancouver, Canadá (2015) con un enfoque en instalación, escultura y curaduría. A nivel visual, nociones de apropiación de material antropológico, sensibilidad al espacio y el potencial ficticio/narrativo del registro sonoro juegan un papel fundamental en la construcción de sus propuestas formales, como instalación, escultura, fotografía y sonido. *Ejercicio de Domesticación* es una postura de resistencia que más que ilustrar el concepto de "opacidad" es inherentemente opaca ante una evidente falta de transparencia institucional.

Más opacidad

Tras la caída del muro de Berlín y la disolución de la Unión Soviética, la ausencia de un proyecto político de izquierda viable ha sido uno de los distintivos más característicos de las últimas tres décadas.¹ Ante este panorama desolador, hay quienes afirman que la producción artística –distribuida globalmente bajo la forma de ferias, bienales, trienales y quinquenales– es el último bastión desde donde se enuncian aún actos de resistencia y se producen espacios de emancipación que desafían, así sea de manera simbólica, la configuración actual del mundo.² Esto, en buena medida, se debe a la capacidad del arte por apelar a pensamientos no sistemáticos, formas intuitivas de acercarse al mundo y sus fenómenos, al igual que a los imprevistos de los mismos. O, al menos, así reza el argumento.

La fuga y la deserción, las bifurcaciones, el desdoblamiento y sus pliegues, la ciencia ficción, el anonimato, el camuflaje, lo onírico y la espectralidad³ son algunas de las estrategias que se gestan desde la práctica artística y que posibilitan la resistencia; éstas nadan a contracorriente del flujo que la modernidad ha impuesto –el eurocentrismo, la noción de orden y progreso, la claridad que da control, lo cuantificable– y afirman la naturaleza caótica del mundo actual, la imposibilidad de hablar desde lo absoluto y de mostrar lo universal.⁴ Así, el amalgamamiento de dichas estrategias da forma a un postulado epistemológico que trabaja a partir de conceptos espesos cuyo movimiento es lento y reticente. Lo espeso, además, crea sombras que generan espacios de excepción y atrapan dentro de sí la complejidad, la diversidad, la incertidumbre y la confusión.

A tal capacidad de los cuerpos que impide que sean atravesados por la luz y que posibilita, por el contrario, que la capturen, se le denomina opacidad. El postulado epistemológico al que refería anteriormente adopta el mismo nombre. Por tanto, en este contexto, la opacidad se ha formulado como una herramienta para operar de manera subrepticia y lograr lo que la transparencia –y los métodos de control que acarrea consigo– le negaría. No obstante, la opacidad puede también conducir hacia callejones sin salida, basta recordar que los búhos tienen una visión nocturna tan desarrollada, acostumbrada a vivir y cazar en la penumbra, que la luz del día les resulta cegadora. Esta exposición ejerce entonces una demanda doble: si el derecho a la opacidad es un reclamo en sí, *más* opacidad es una exigencia por prácticas de resistencia y autorreflexión que escapen a la codificación imperante de los lenguajes artísticos.⁵ El reconocimiento veloz y casi inmediato de forma y contenido delata, en la mayoría de los casos, la homogeneización y asimilación de tendencias dentro de la producción de arte.

Entonces, en el contexto de una exposición de titulación, demandar opacidad implica, necesariamente, desaprender. Más que una exploración temática, la opacidad debe concebirse como una condición permanente pero móvil que resiste establecerse, fijarse, replicar lo aprendido o lo heredado, asimilarse, volverse norma, canon. Un pensamiento opaco obliga a permanecer al margen para evitar volverse descifrable, no perder el camuflaje.⁶ Así, al exigir mayor opacidad, se abren vías nuevas como lo formal y la exploración exhaustiva de la materialidad: ambas pueden actuar como vehículos o formas operativas que, al atravesar por la bruma de un sendero, no la disipan sino que la vuelven más densa. De esta manera, al concluir un trayecto formativo, recusar en el camino andado y volver a titubear al dar un paso, forman parte de esta demanda.

Fabiola Iza

A red semi-circle is centered at the bottom of the image, with a white vertical line bisecting it. The text is written in white, bold, cursive font with a black drop shadow.

Se vende

Penthouse

Justamente con la esclavitud y con las riquezas privadas se inaugura

aquella época que dura

hasta nuestros

días en la cual cada

progreso es al mismo

tiempo un regreso relativo y el

bienestar y el desarrollo de unos

sucede a expensas del

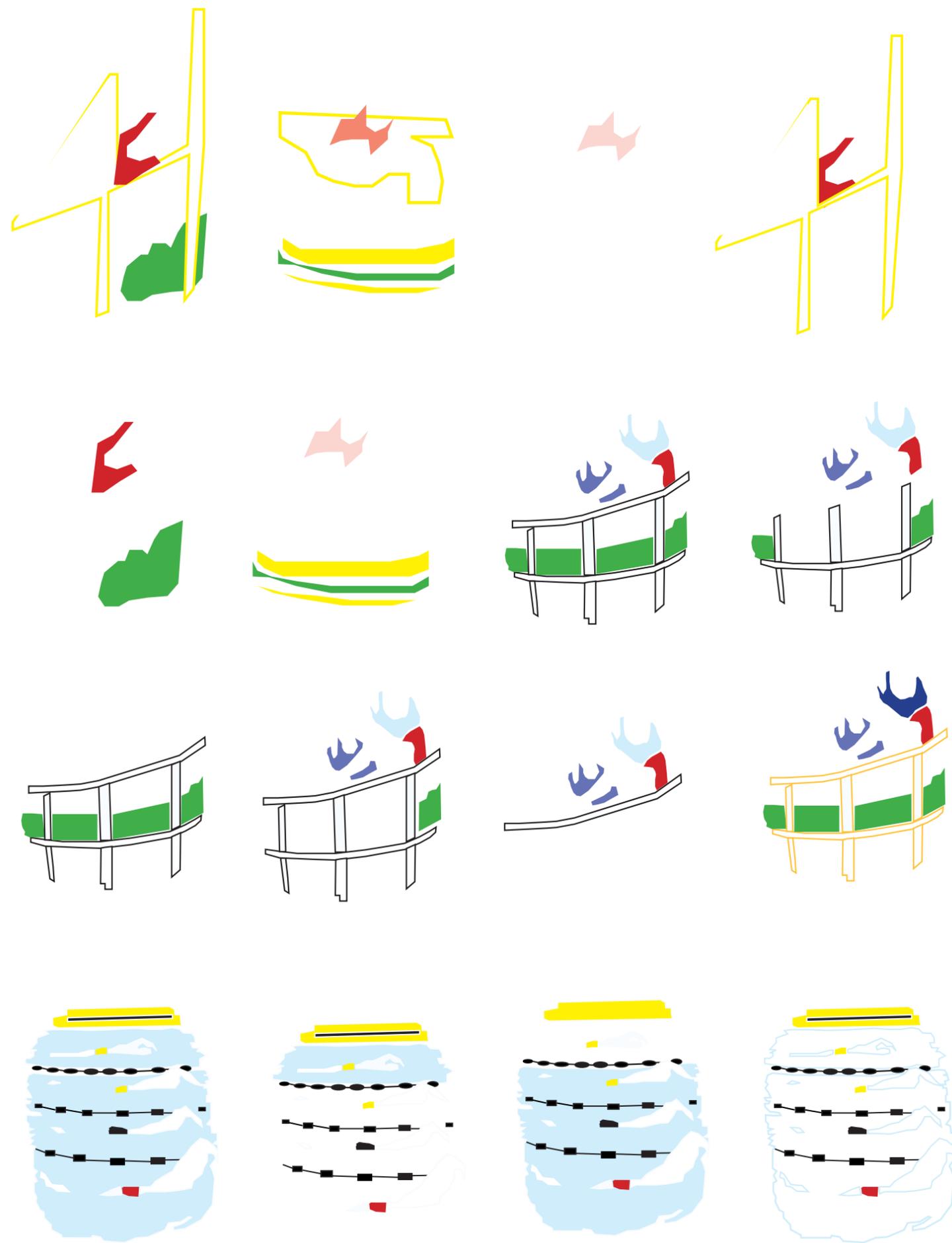
dolor y

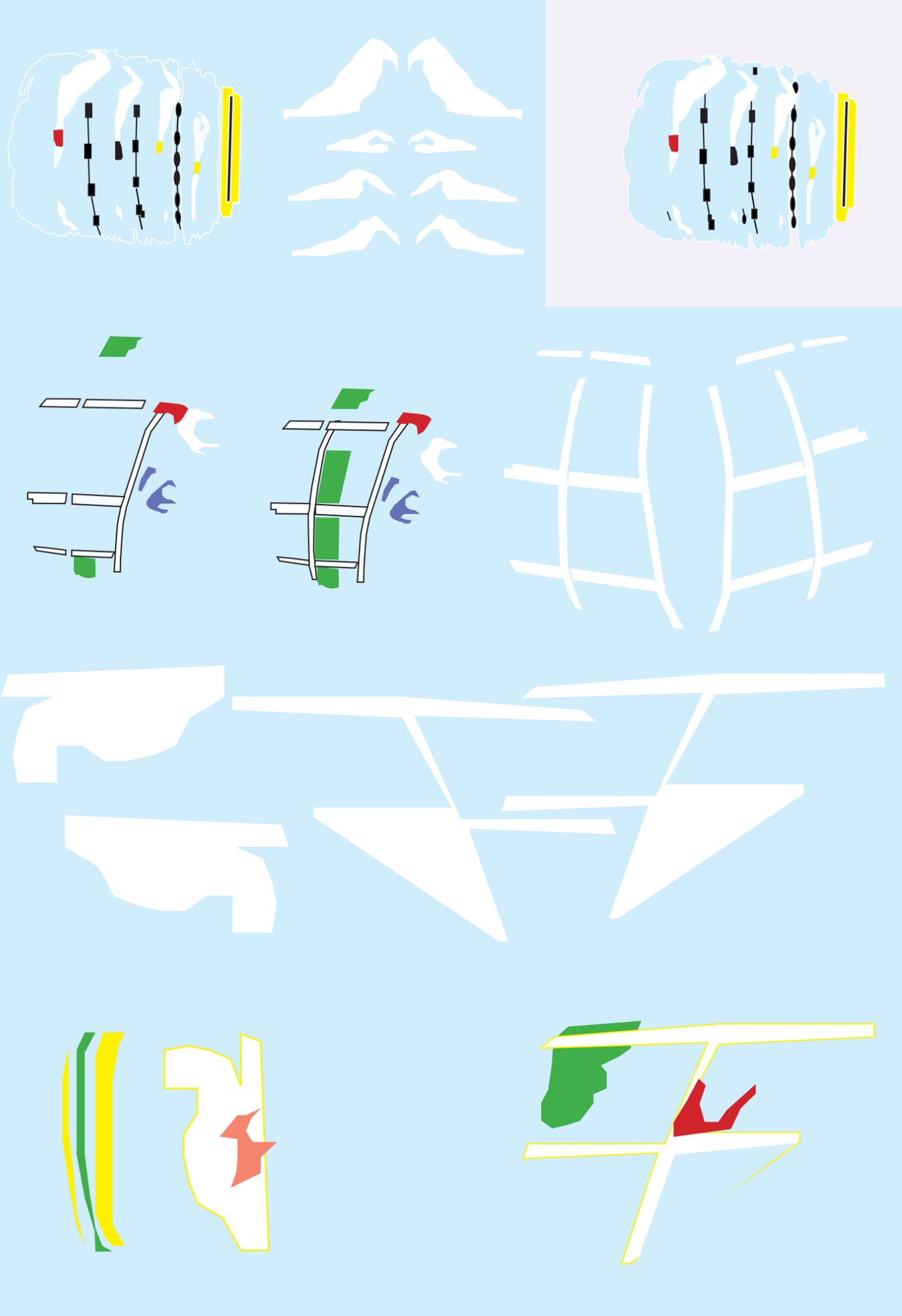
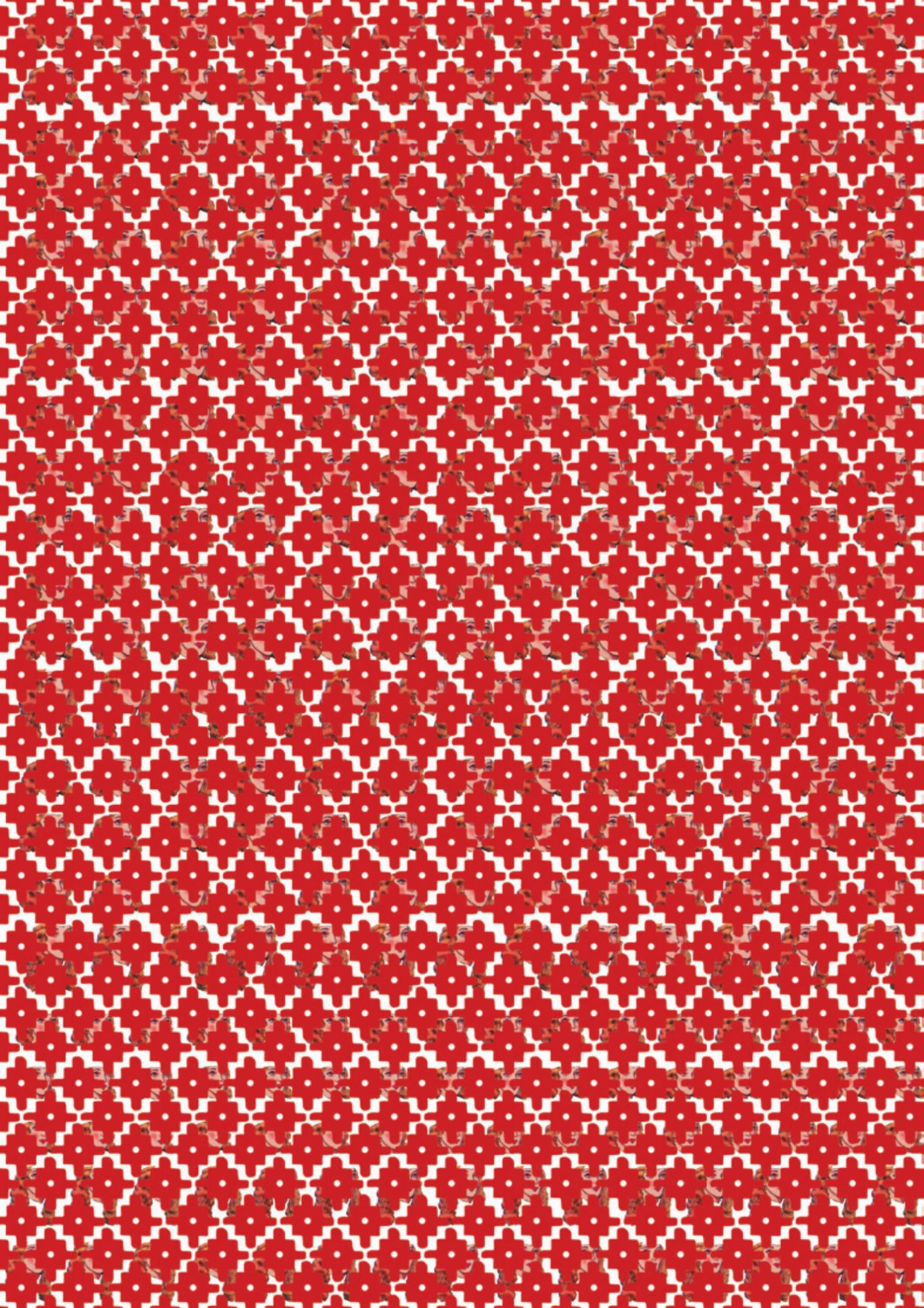
de la represión de otros.

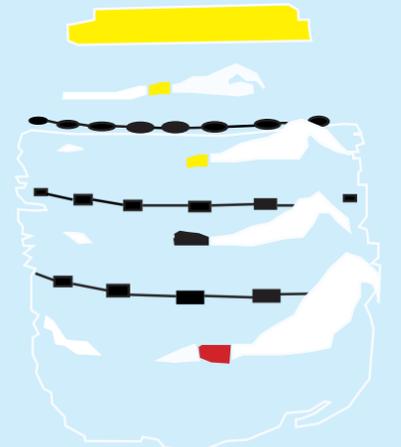
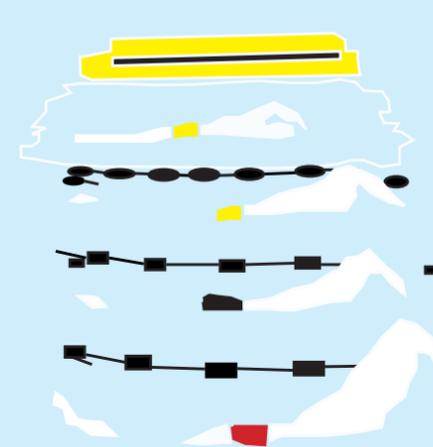
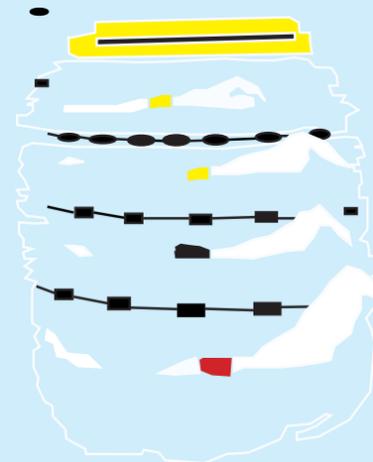
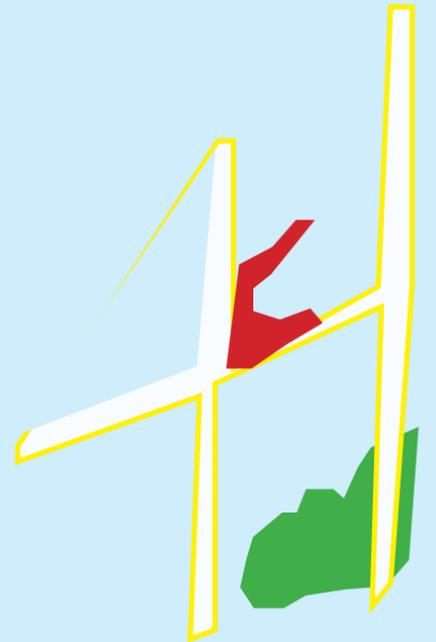
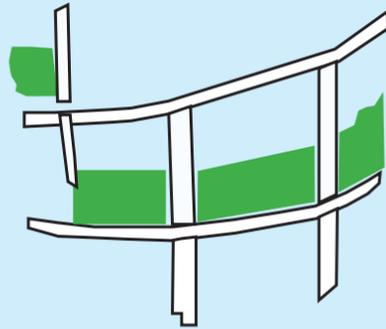
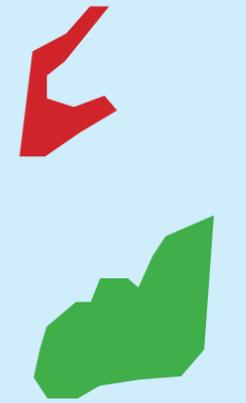
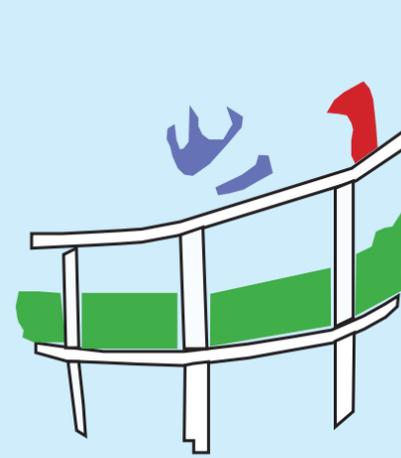
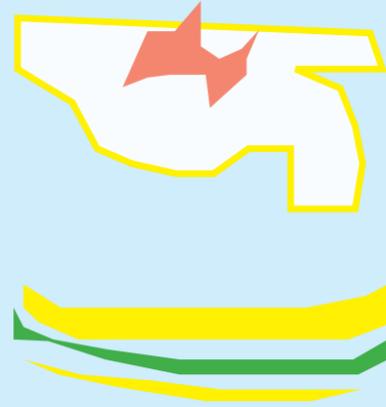
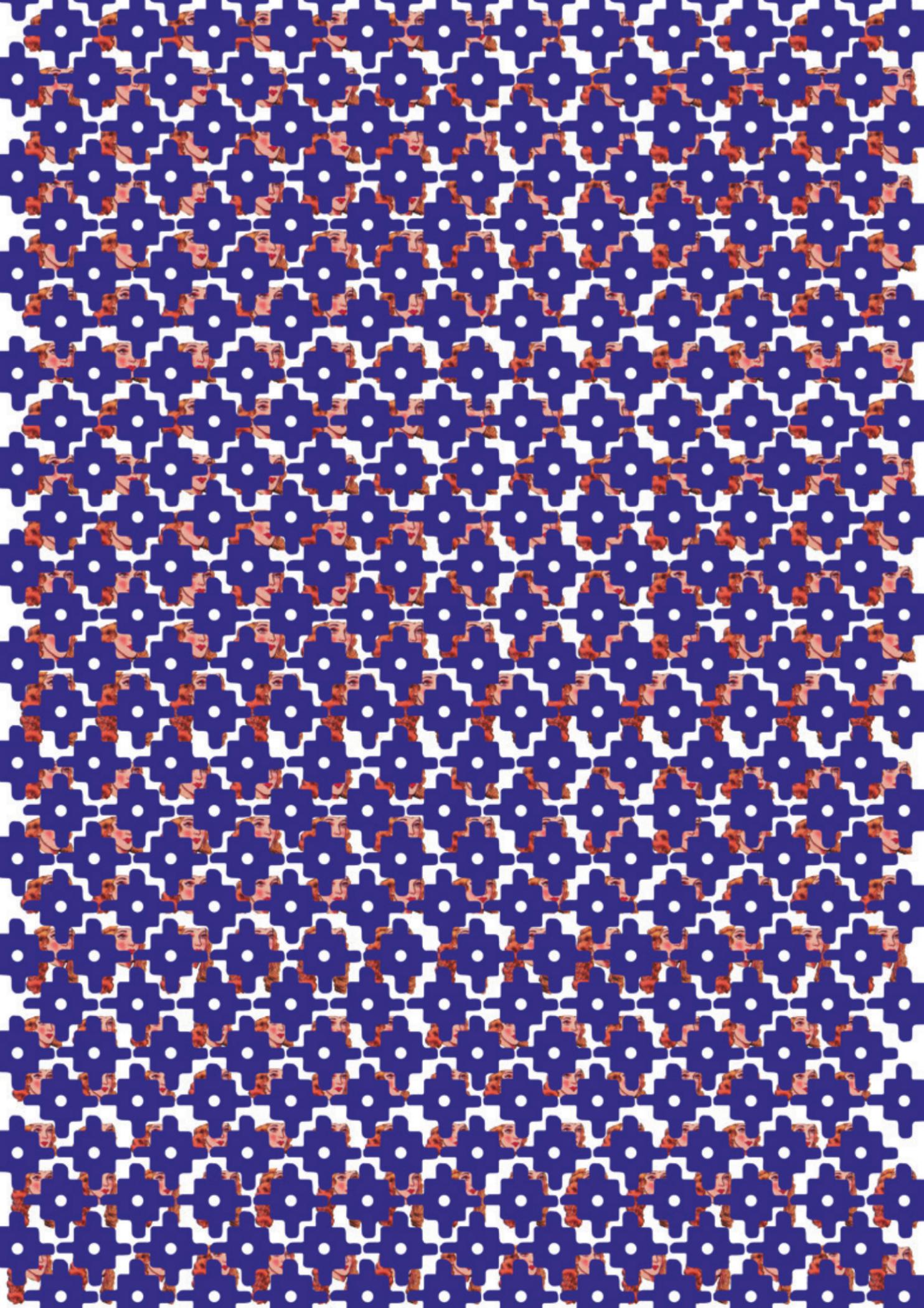
5.

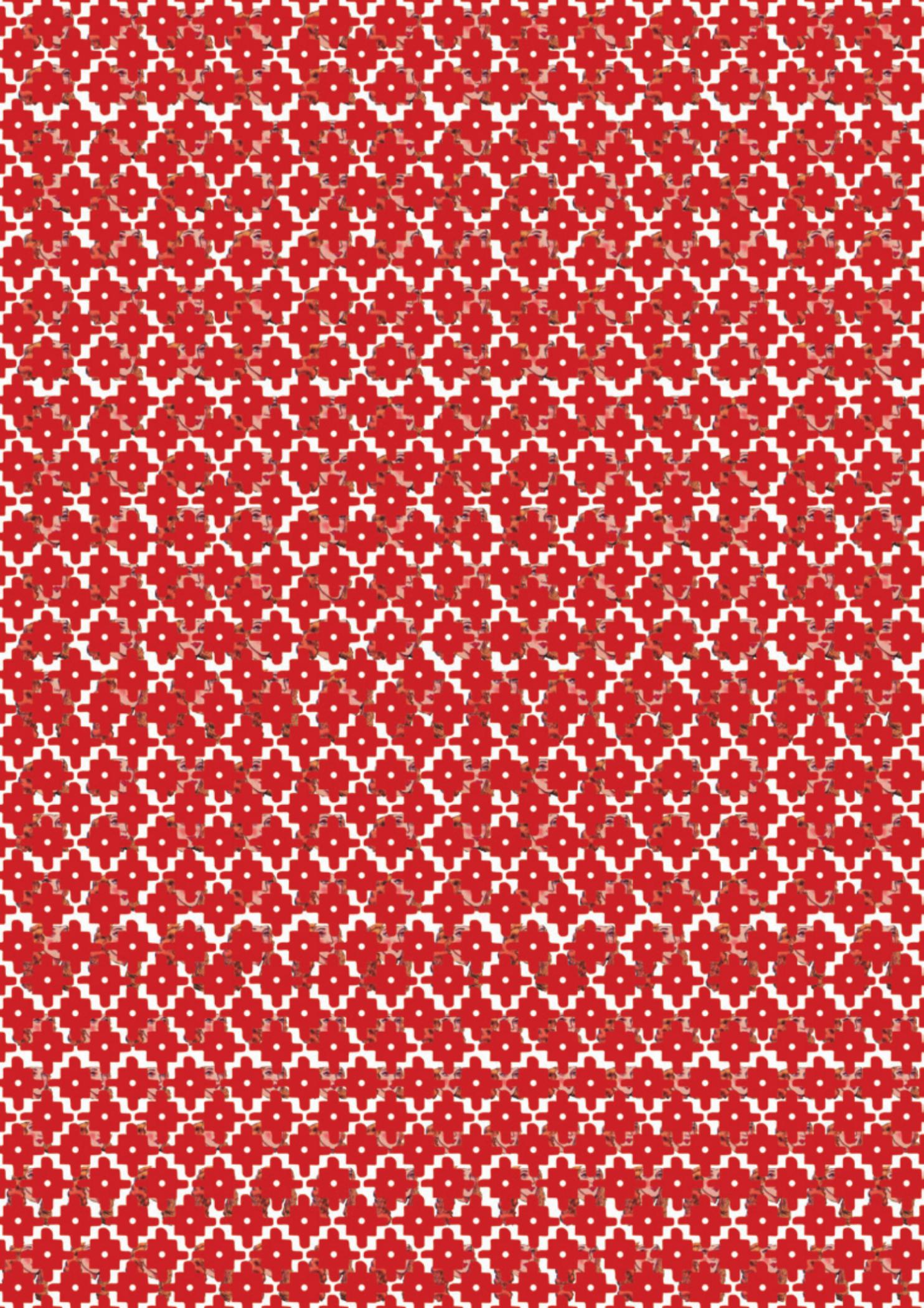
“Para obtener una forma, no trato de representar la imagen mental de un objeto, sino la imagen de una acción, la resultante del deseo de manipular los objetos enfrente de mí.
La escultura es el resultado de esta postura.
Es un arte de experiencia.
La antigua imagen está sustituida por la acción, el proceso de equilibrio como método para su fabricación.
Los materiales u objetos no están fijados, se integran en un equilibrio precario.
Defino estos montajes como «misensembles» («puestojuntos»)
Cada elemento forma parte del sistema de equilibrio físico o visual.
El conjunto es preciso, incluso pequeñas cosas que son las huellas que atestiguan la génesis de la forma y también vienen como ayuda a rellenar, celebrar, reequilibrar. Aquí una aguja, allí un caracol de mar”.

Victoire Barbot







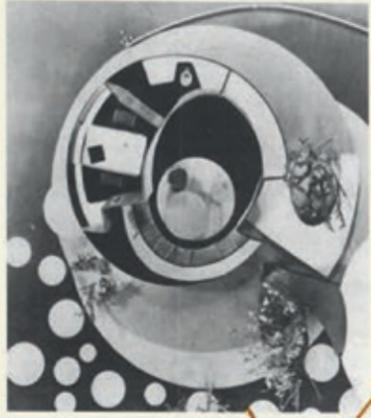


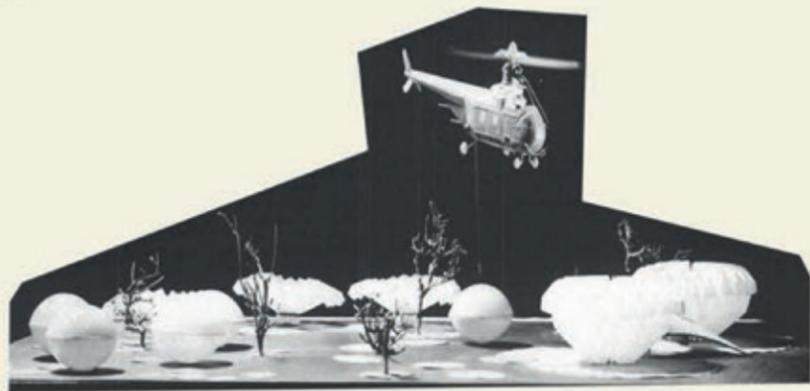
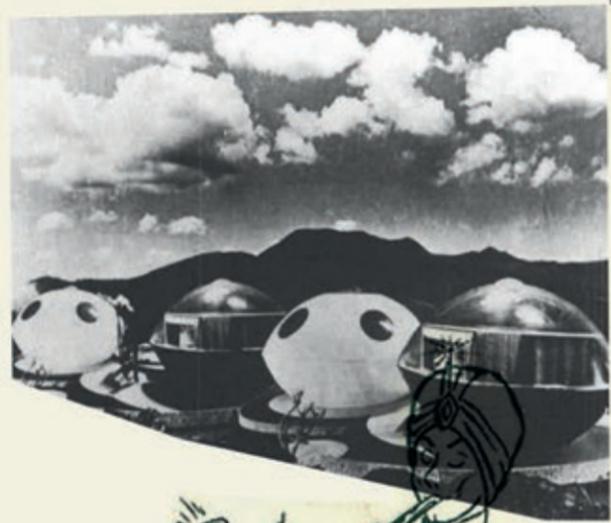
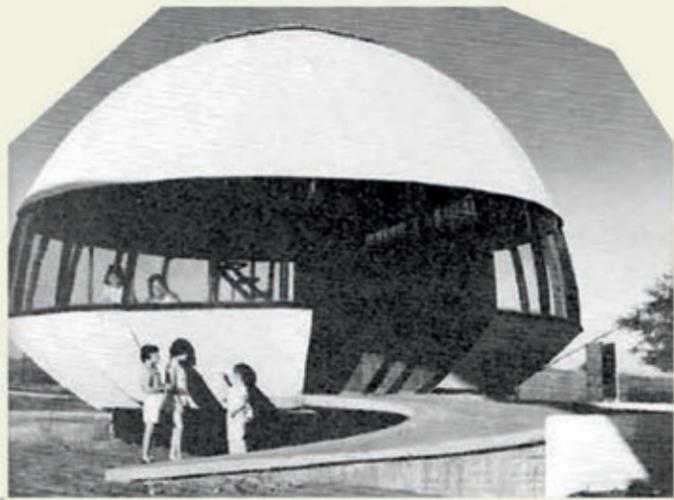
2.

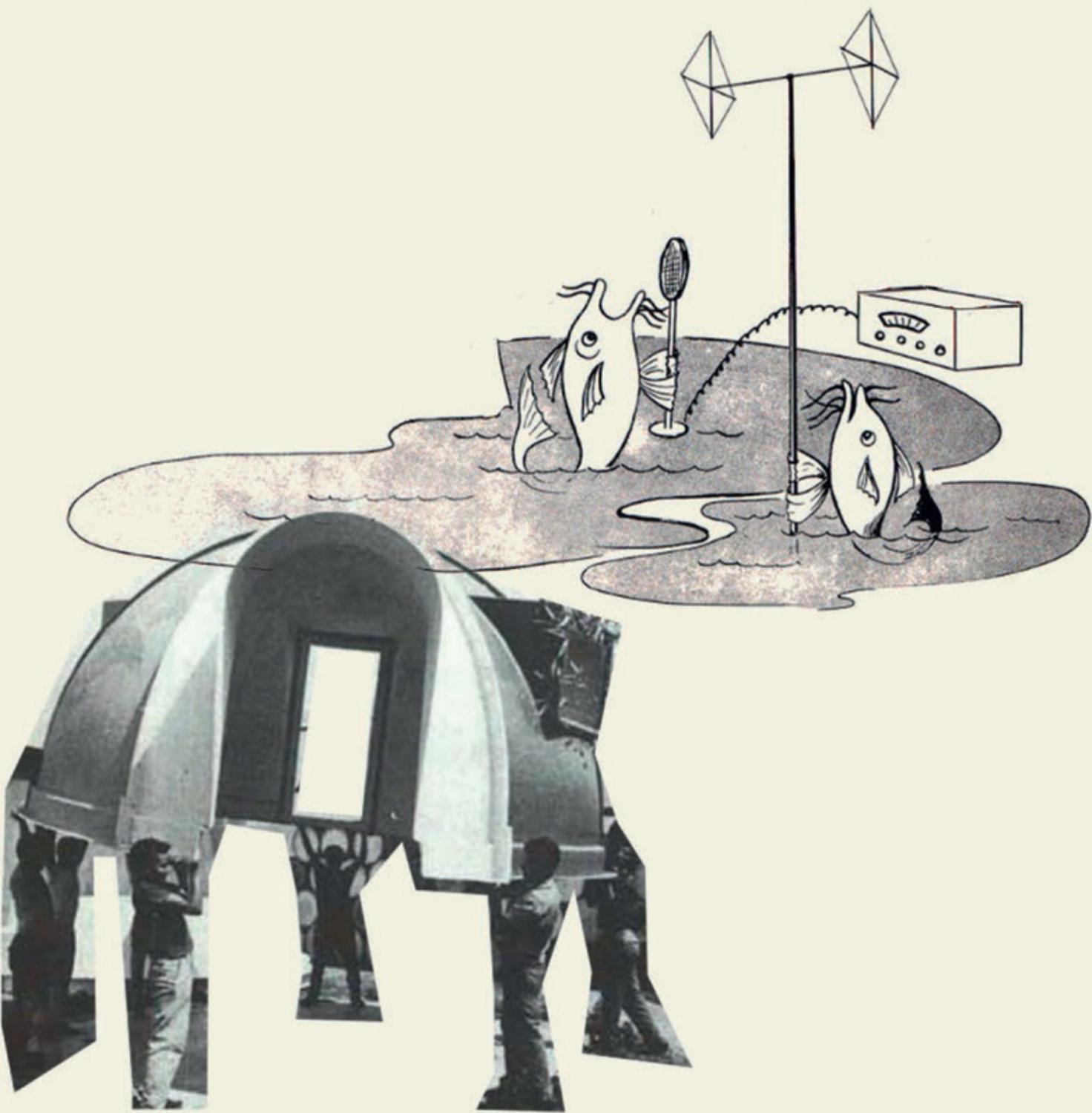
En este sentido, “arte contemporáneo” avanza los ejes de experimentación y revuelta que se encuentran en toda clase de disciplinas y artes que fueron “devueltas al orden” tras 1970, forzadas a reconstituir su tradición. El “arte contemporáneo”, entonces, se convierte en el santuario de la experimentación reprimida y en la interrogación de la subjetividad que efectivamente estaba contenida en cualquier cantidad de artes, discursos y estructuras sociales tras el colapso de los proyectos revolucionarios del siglo XX. Sospecho que la circularidad de las narrativas culturales vigentes se romperán únicamente cuando dejemos de experimentar la cultura contemporánea como un déjà vu de la revolución que jamás tuvo lugar.

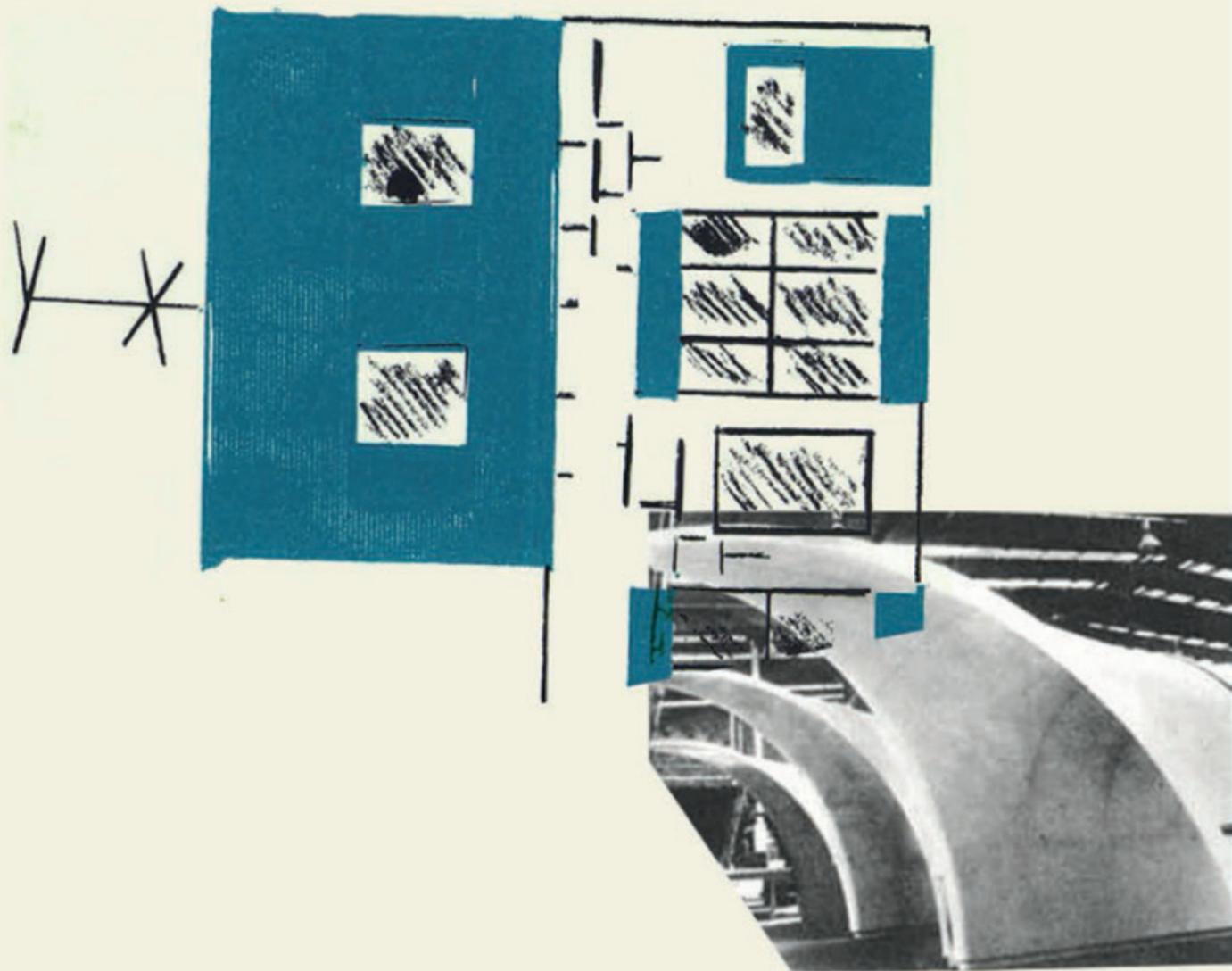
De la misma manera, no es coincidencia que las instituciones, medios y estructuras culturales del mundo del arte contemporáneo se hayan convertido en el último refugio del radicalismo político e intelectual. Ya que varias tradiciones intelectuales de la izquierda parecen estar perdiendo terreno en las arenas políticas y los discursos sociales, y a pesar de que el arte está imbricado con las estructuras sociales del capitalismo, hay para quienes los circuitos de arte contemporáneo son los únicos espacios que permanecen donde el pensamiento de izquierda circula aún como discurso público. [...] Si debemos cuestionar la importancia ética de participar en los circuitos de arte contemporáneo, este solo hecho debería reivindicarnos.

Fragmentos de las tesis 9 y 10 de Cuauhtémoc Medina, “Contemp(t)orary: Eleven Theses”, e-flux, 12, enero 2010. Disponible en <https://www.e-flux.com/journal/12/61335/contemp-t-orary-eleven-theses/>. (trad. de Fabiola Iza)









Ladrones de plástico

El arquitecto mexicano Juan José Díaz Infante visitó la *Casa del Futuro Monsanto*, que fue mostrada en el recién inaugurado Disneyland, California entre 1957 y 1967. Esta visita le empujó a desarrollar una investigación alrededor de arquitectura de plástico, siguiendo con inquietudes que tenía alrededor del problema de la vivienda básica y el crecimiento urbano en México y la futurología.

Las primeras experimentaciones le llevaron a construir en 1962 un primer proyecto en Tequesquitengo, Morelos. Posteriormente realizó maquetas de anteproyecto con diferentes formas, siguiendo como concepto la unidad habitacional básica. Su teoría de vivienda popular mexicana estaba basada en el uso de los recursos naturales nacionales que, a través del desarrollo de la creciente industria petroquímica, permitirían una producción industrial a un costo razonable, permitiendo módulos habitacionales cada vez más pequeños y con menos materiales: casas modulares más autónomas y más conectadas a todo tipo de dispositivos inalámbricos a través de radiofrecuencias.

Algunos años antes, el inventor mexicano de la televisión a color y patentador del caleidoscópico, Guillermo González Camarena, el hipnotista teatral brasileño Taurus do Brasil y Juan José Díaz Infante participaron juntos en 1946 en la primera estación experimental de televisión en Latinoamérica, denominada *XEIGC*. Durante sus largas estancias en México, Taurus do Brasil, conocido por su experiencia como locutor de radio y en televisión, experimentó con las ilusiones ópticas en televisión para probar su eficacia en la hipnosis de masas.

Veintiún años después, Díaz Infante construyó la *Casa Aztecálita* en 1967, quizás influenciado por su participación en el 9o. congreso de futurología celebrado en Nueva York, dos años antes. La Casa Aztecálita fue una arquitectura de plástico que se pensó para abastecer la emergencia de vivienda en México. Esta casa fue pensada como unidad de vivienda básica y se montó como parte de la exposición *El Hombre y el Plástico* en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, donde sigue expuesta. La *Casa Aztecálita* tenía forma de iglú con geometrías con apariencia de pliego que recuerdan a los aislantes acústicos que se usan para absorber las ondas de sonido. Fue fabricada con ayuda de la compañía Pemex, empresa estatal productora, transportista, refinadora y comercializadora del petróleo mexicano que aún hoy en día participa en la producción y distribución de los agroquímicos en México.

Ese mismo año Díaz Infante publicó un artículo llamado *Nuestro mundo actual y la habitación* en el número 25 de la revista *Calli* internacional, una revista analítica de arquitectura contemporánea. En ella expuso la Casa Aztecálita, presentó su teoría optimista sobre el plástico como material y la esfera como forma del futuro en arquitectura. Su arquitectura apuntaba hacia la levedad y la autonomía, es decir, edificios sin cables ni tuberías y cada vez más ligeros, que pudieran renovarse completamente con el paso del tiempo; propuso una

interesante concepción de la historia de las formas enfocada hacia las esferas, por tratarse de un espacio con mejor distribución, completamente funcional y más seguro frente a desastres naturales. Estas investigaciones le llevarían a desarrollar su casa antisísmica después del terremoto de 1985. Su voluntad era relegar a la radio toda forma de conectividad, para así hacer su arquitectura autónoma y sustentable.

En la revista también mostraba sus dibujos y maquetas para un proyecto urbanístico en la Isla Mujeres en Cozumel. En los prototipos del proyecto urbanístico se apreciaban unas disposiciones arquitectónicas a partir de unos módulos habitacionales esféricos. Eran como grandes antenas de radio fabricadas en plásticos que recuerdan a varios experimentos de arquitectura de la misma década como *Marine City Capsules* en 1960 de Kiyonori Kikutake, *Corn on the Cob* en 1962 de Arthur Quarmby, *Clusters in the Air* de 1962 de Arata Isozaki y finalmente las torres *Nakagin Capsule Tower* construidas en 1972 por el arquitecto metabolista japonés Kisho Kurokawa.

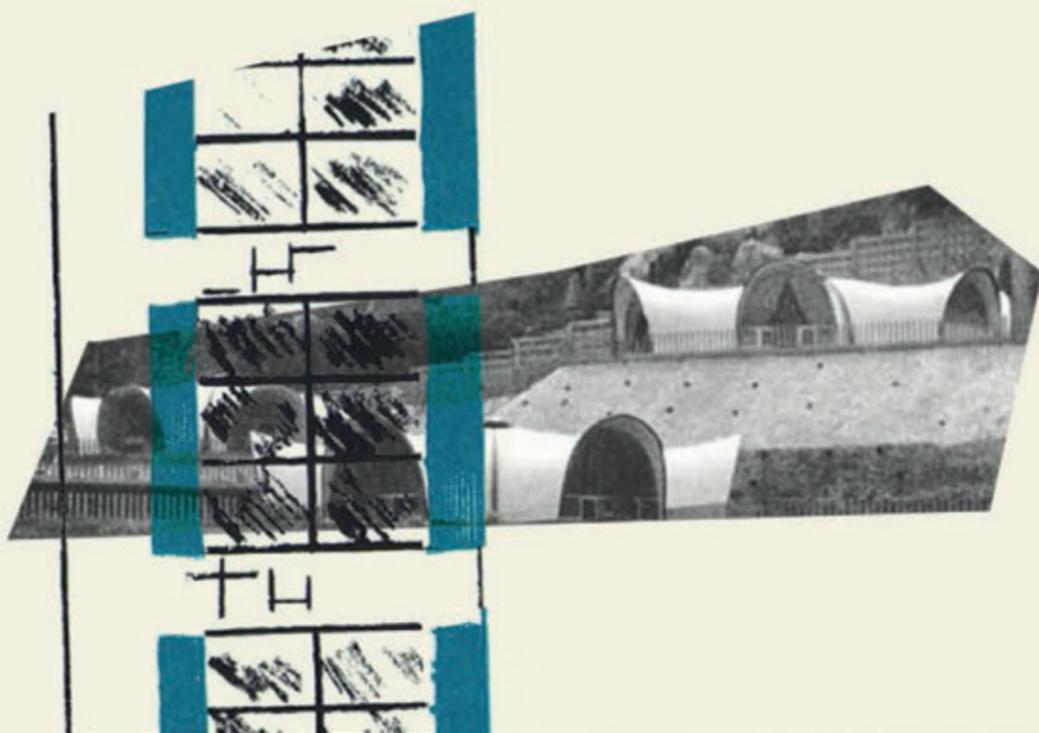
Dos años más tarde, en 1969, Díaz Infante realizó un modelo de casas prefabricadas de plástico llamado *Casa Popular Durango*. Inspirado por las conversaciones y el trabajo de Félix Candela y R. Buckminster Fuller, cada casa estaba compuesta de seis módulos techados con paraboloides hiperbólicos modulares intercambiables y de diferente tamaño, formando una planta hexagonal muy similar al panal de las abejas.

En un principio las casas de plástico fueron hechas para los campesinos de Durango. Fueron solicitadas por el gobierno pero acabaron en otras manos: se hicieron aproximadamente entre tres y cuatro mil casas, que al no ser suficientes para 15 mil campesinos, fueron utilizadas para hoteles a partir de la decisión del mismo gobierno que las solicitó.

La localización posterior de esas casas fue muy diversa, algunas fueron convertidas en casas de lujo en Acapulco, varias fueron llevadas al panteón *Jardines del Recuerdo*, al norte de la ciudad de México. Otras han servido de bodega para instrumentos de medición en el Observatorio Astronómico Nacional de la Sierra de San Pedro Mártir en Baja California y al parecer, algunos modelos más, se transportaron al Polo Norte, gracias a un acuerdo con Canadá.

En el 2003 la empresa *Owens Corning* de México, líder en la fabricación de productos derivados de los plásticos y localizada al norte de la Ciudad de México, en la colonia Ticomán, eligió este tipo de construcción prefabricada para albergar sus oficinas ejecutivas. Todas las demás casas desaparecieron sin dejar rastro, transformadas en infinitas frecuencias de radio.

Fragmento del diario filmico Miel Loca. Joan Bennassar. Ciudad de México, 2018



6.

A pesar de que el romanticismo europeo idealizó la idea del bosque y la selva, asociándolos a menudo con ruinas, el imaginario moderno y colonial comprueba supuestamente en estas densas concentraciones naturales que las sociedades que ahí habitan carecen del producto más extraordinario de la civilización: la ciudad.

En sus estudios sobre la relación entre la selva y los pueblos indígenas de la Amazonia, el arquitecto y urbanista Paulo Tavares manifiesta que, desde la óptica moderna, estos pueblos “han sido definidos por categorías de inconclusión, ausencia y falta: como sociedades sin fe, ley, ni escritura; sociedades sin agricultura, animales domesticados, ni sistemas para administrar sus recursos. Eran sociedades en un estado natural, sociedades sin historia”.

Tavares ha investigado los sistemas indígenas de administración del paisaje en la Amazonia. Ahí ha descubierto que éstos se forman, tradicionalmente “por varios sectores de rebrotes en distintas etapas de uso distribuidas dentro del bosque, cada campo tiende a contener un número impresionante de plantas y cultivos. Cuando el bosque vuelve a crecer, este tapiz de plantas recupera gradualmente el sitio de aldeas abandonadas por lo que emerge un tipo diferente de bosque, con especies particulares de árboles y plantas sembradas por las actividades de los aldeanos y animales que se sienten atraídos por antiguos asentamientos. Muchas sociedades nativas de la Amazonia reconocen que los matorrales y otras zonas manipuladas funcionan para atraer agentes de dispersión, y manejan deliberadamente ciertos tipos de plantas para aumentar su presencia y así mejorar la distribución y germinación de semillas de especies particulares. La composición resultante del bosque que crece sobre un campo abandonado es similar a un huerto que continúa utilizándose y a menudo tiene importantes connotaciones simbólicas para los pueblos indígenas, configurando un elemento arquitectónico vivo y poblado dentro de una infraestructura urbana más grande compuesta de lo antiguo y lo nuevo”.

Así, Tavares propone hablar de “bosques culturales” en la Amazonia, “construcciones botánicas antropogénicas forjadas por tipos específicos de interacción entre dinámicas culturales y naturales que albergan inscripciones, historias y memorias en la propia vegetación viviente”. Por lo tanto, la naturaleza de los bosques de la Amazonia es política, al ser éstos producto de los arreglos socioespaciales que determinan la vida de la selva.

Paulo Tavares, “La naturaleza política del bosque: una arqueología botánica del genocidio” en Anna Sophie Springer y Etienne Turpin (eds.), *The Word for World is Still Forest* (Berlín: K. Verlag y Haus Der Kulturen Der Welt, 2017), pp. 125-157. (Trad. Fabiola Iza)

Cuando aparece un fantasma es porque tiene algo que decirnos

Paloma Contreras Lomas

1. Joaquín Contreras Berumen

La primera vez que vi un fantasma fue en la sala de mi casa. Estaba acostada junto a mi papá que dormía después del funeral de su hermano, sobre la alfombra de aquella casa en Guadalajara donde viví de niña. Hace 19 años. Recuerdo a un ente grasoso que se arrastraba por el piso como una mancha de gasolina viva.



En esa ocasión el fantasma me contó que el año de 1999 fue un año normal, comenzado en viernes. Fue declarado el año internacional de las personas mayores por la ONU y el año del conejo por el horóscopo chino y la PGR.

El 7 de octubre del mismo año, el volcán Guagua Pichincha en Ecuador hizo erupción. Ése mismo día Joaquín, el hermano más chico de mi papá desapareció en el cruce de Barranca del Muerto e Insurgentes. Acababa de cumplir 30 años. De él realmente me acuerdo muy poco. No me caía ni bien, ni mal, era una persona tímida que me daba una sensación de que no le gustaban demasiado los niños. Usaba camisetas como de galán de balneario, yo sentía que a mi mamá le daba mucho asco. Un día se quedó con

nosotros en la primera casa que recuerdo en Guadalajara y se durmió en el sillón de la sala. Mi mamá se enojó muchísimo porque él no había dormido dentro de las sábanas; era una tontería pero creo que a mi mamá en verdad le causaba náuseas pensar el cuerpo grasoso de Joaquín contra las sábanas. Yo recuerdo pensar que tal vez había dejado pelos y eso era lo que la alteraba tanto. Mi mamá es una obsesiva de los pelos, siempre está observando y acosando a los pelos para tirarlos en el baño. La primera vez que me desmayé fue de niña cuando entré y vi el museo de las momias de Guanajuato, me imaginaba a mi mamá intentando recoger todos esos pelos de muerto. Lo último que recuerdo de Joaquín es esa camiseta blanca donde se le veían los pezones, la que le había causado estupor a mi mamá; me acuerdo que vimos Austin Powers y que había una escena sexual donde una chica se metía a un Jacuzzi y se le veían el filo de los senos gigantes, operados y bronceados.

Mi papá no cree en las historias de fantasmas.

No lo encontraron por un día entero. Dos días después de su desaparición mi papá fue a recoger su coche en el estacionamiento de la Gran Plaza, vivíamos en Guadalajara.

Ahí se le vió con su abuela. Su abuela había muerto años antes. Esa abuela es muy importante para él porque ella lo crió; ella murió cuando yo nací y viceversa.

Ese día mi papá llamó a mi mamá para decirle que él estaba muerto. Ella le dijo que no se preocupara, que Joaquín aparecería y que las autoridades ya lo andaban buscando. Al día siguiente encontraron a su hermano, dentro de un taxi. Fue asesinado y torturado. Nunca se esclareció el caso. No dejaron que cremaran el cuerpo. Quemar el cuerpo tal vez pudo haber aliviado el pensamiento de tortura. El ataúd no se abrió durante el funeral debido al estado del cuerpo. Sí, por el Estado del cuerpo. Decidieron por normas jurídicas que no se cremara para futuras investigaciones, su cuerpo jamás ha sido utilizado para averiguaciones futuras ni pasadas, ni mucho menos presentes.

Si su cuerpo hubiera sido cremado a nadie le hubiera importado hacer nada, ni siquiera un anillo, con sus cenizas. Un amigo, Luciano Concheiro, dijo que el archivo contemporáneo en el necrocapitalismo mexicano es la fosa común; ahí yacen todos los testimonios cicatrizados, desintegrados, vueltos mineral, de lo que nuestra realidad social ya no pudo decir, y creo que mi tío se hizo archivo.

Los gusanos son nuestros archivistas.

Los únicos dos integrantes de la familia que vieron el cuerpo están muertos, no soportaron el problema de la representación del cuerpo de alguien amado irreconocible, robado de alma y transfigurado a la fuerza. Joaquín fue un cuerpo abducido, pero es un fantasma que me ronda y que su ausencia me asegura que no soy la única con muertos especulativos encima.

Él se volvió a aparecer hace unos meses. Estaba menos grasoso, había podido traspasar la firma del TLC. Se me apareció en el monumento a la Madre, entre la depresión generalizada y el silenciamiento. Él no es Joaquín, es más bien el fantasma de la espera y de la especulación emocional. Me susurró lo que había pasado esos días, me lo dijo debajo de esa madre que vigila, ésa madre de piedra.



Hoy 23 de enero del 2018 un sismo de 7,9 grados sacudió el Golfo de Alaska, unos 175 kilómetros de Kodiak. La calle Cultura Norte está en la delegación Azcapotzalco, está a más de 175 kilómetros de Kodiak, en esa calle un grupo de policías privaron de su libertad a Marco Antonio Sánchez, un joven de 17 años, le revisaron la mochila, lo golpearon, Marco Antonio reapareció cinco días después a varios kilómetros de donde fue arrebatado por la Madre-Estado-Fascista.

RE-apareció, como me decía Jazael,
un re-aparecido,
re-vuelto,
re-gresado,
re-vuelto,
re-muerto en vida.

Como si alguien fuera transformado en fantasma sin haber muerto pero esta vez por una posible y evidente tortura no podía dar su mensaje. No podía completar su misión. No hubo demasiada movilización tampoco manifestaciones, ni mucho menos dentro del arte contemporáneo. Compartimos la noticia, hubo una marcha que pasó desapercibida. ¿Por qué seguimos marchando?



Joaquín tampoco pudo dar su mensaje. Marco Antonio tampoco. La diferencia es que Marco Antonio está devuelto. Puede leerse la relación que hago entre los dos cuerpos como una libre asociación de épocas muy diferentes. Realmente sólo a mí me importa hacer esa relación porque a Joaquín lo recuerdan unos cuentos, cada vez menos y a Marco Antonio, igual. Son desapariciones de personas de estratos socioeconómicos muy diferentes, el primero en una época donde el neoliberalismo en México y la necro-economía corporal no eran ni de cerca las garras que arrancaron a Marco Antonio. Al primero, lo agarraron en una colonia burguesa, donde él se movía, al segundo en la periferia.

Uno era blanco y el otro no tanto. Son dos cuerpos que no tienen nada que ver, que si estuvieran devueltos y se encontraran en el asfalto, no se hablarían entre sí. Me gusta hacer relaciones insospechadas porque supongo que eso podría convertirse en oficio, además de que ninguno de los dos me dijo nada. Intento descifrar los mensajes de aquel espectro.

Marco Antonio tiene instagram y sube fotos de su estadía en el psiquiátrico y no estamos preguntándonos por los medios

Tampoco preguntándonos por los miedos.

Los tigres del norte le cantan a las muertas de Juárez.

Las muertas del norte le cantan a los tigres de Juárez.

Juárez le canta al norte muerto donde hay tigres.

Las muertas le cantan a Juárez donde los tigres están al norte.

2da aparición. Fantasmas en el museo. O un fantasma que le gustaría ser contemporáneo al menos en el presente

Hay muchos tipos de fantasmas. Hay fantasmas políticos, económicos y sociales. No es lo mismo el fantasma soviético que el fantasma fordista que el fantasma latinoamericano; o para hablar de uno más específico, el fantasma del PRI dentro de la práctica del arte contemporáneo mexicano.

Me gustaría ser una artista médium o al menos cazafantasmas.

Fantasmas que podrían venir del futuro a decirnos algo, es lo que hicieron l@s zapatist@s con sus profecías alrededor del neoliberalismo y el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, por nombrar sólo dos ejemplos. Pudieron vaticinar con el paisaje, profecías que apenas comenzamos a ver. Roselin Rodríguez me dijo que Melquiades Herrera fue un artista pre-global que vaticinó la Ciudad de México como la conocemos hoy, la transformación hacia la ciudad gentrificada, globalizada, progresista y *friendly*. Melquiades viajaba al futuro con sus objetos, como en su video cuando intenta vender un caleidoscopio en un semáforo a una señora rica en camioneta, en ése momento la señora pudo ver por un momento la ciudad que Melquiades entendía desde otra óptica, una óptica de clases.

Entonces si pudiéramos convertirnos en médiums, podríamos combatir nostalgias. Habilidades proféticas en el arte. Como artista, considero que mi trabajo es hacer



relaciones inesperadas de cosas que ya existen, los artistas somos oportunistas- poéticos profesionales.

El segundo espectro en mostrarse se me apareció el 1ero de enero del 2018 en el bigote de Vicente Fox.

El bigote hablaba. Tenía una voz muy parecida en tesitura a la de Don Francisco. Tal vez era él; siempre sospeché que había una tensión entre Don Francisco y Fox. El bigote clamaba

-El año 1994 fue un año normal que

comenzó en sábado, fue designado el año de la familia además del año internacional del deporte y del ideal olímpico-. El bigote sacó de la boca de Fox una foto. En ella salía mi papá en la terraza de la casa de Cuernavaca aquél primero de enero de 1994, sentado en su silla con sus chanclas que duraron 20 años, las que recuerdo con más claridad que alguna capucha zapatista. El fantasma que salía, estaba en la foto y se desdoblaba del flaco cuerpo de mi papá; estaba detrás de él y estaba igual de flaco que él. Seco, con unos dedos gigantes que se desdoblaban y se asomaban debajo de la silla playera. En los dedos traía lana para hacer gorros y suéteres que me llamaban la atención porque no tenían nada que ver con el clima de ese primero de enero.

En la foto él leía los titulares de aquel día: "La rebelión de Chiapas: El EZLN". Nunca había visto esa foto, pero me sé la anécdota de memoria y la siento tan cerca aunque ni siquiera me acuerdo de ese día. Siento una obsesión con el año 1994, y creo que es una obsesión compartida generacionalmente por artistas que en su mayoría nacimos en los noventas y que no logramos recordar ni a Salinas ni al subcomandante Marcos, sólo recuerdos tardíos de esa década, como el de mi mamá saliendo de votar en Guadalajara en el año 2000, muy enamorada de Fox, sintiendo que el mundo se transformaba. Me acuerdo de estar tirada y aburrída en la cama siguiendo las votaciones, se sentía como un toque de queda, donde los adultos están en las calles. El mundo no se transformó, sólo se hundió más debajo de esas botas de piel, bajo ese bigote, tan masculino y tan pendejo. Pero ese día calurosísimo en Guadalajara, mi mamá sentía que el mundo iba a cambiar y yo también.

Nací en 1991, no tengo ni la menor idea, ni siquiera un vago recuerdo del año 1994. Pero siento como si lo conociera, o al menos como un amor al que le escribo cartas, un amor que se arrastra, pero que nunca he conocido. El año 1994 aparece como mi escenario erótico favorito, el lugar donde mis fantasías sexuales suceden.

El fantasma que aparece a continuación es dentro de mi sexualidad en el presente. El fantasma apareció en un sueño húmedo. Apareció en con la forma de Salinas de Gortari. Siento un enamoramiento profundo hacia él. En mi sueño Salinas me secuestraba y me llevaba a una casa muestra de interés social, mis fantasías sexuales poco a poco se cumplían con enganche incluido. Salinas además, se vestía con suéteres Ferrioni, lo usaba en los hombros, era como una antesala al mirrey versión Perisur, tirándole más a Luisito Rey sin voz ni cabellera. Un enamoramiento brutal a esa calva, a esos modales, a esa maldad política. Se supone que para que exista la tensión sexual tiene que ser mutua, lo otro es obsesión como la canción de Aventura. Salinas me secuestró violentamente y después no me habló, no me tenía en malas condiciones, no me pegaba ni me violaba. Me hacía la ley del hielo, el Estado del Hielo, y eso fue lo que hacía aumentar mi deseo hacia él. No teníamos sexo, sólo era deseo dentro de la estructura de la casa Infonavit

¿Para eso son las casas muestra, ¿no?. Lo primero que haría si me cogiera a Salinas sería hacerle pensar que él tiene el control y en el momento en que en calidad de amo Estatal me pusiera en el sillón plastificado procedente de Muebles Dico, mi espalda sudada por los nervios se resbalara, aventarlo hacia el piso, reírnos un poco y en ese momento por fin, como un logro generacional y de la nación poder ponerme encima de Salinas. La prima de mi papá es Ana Paula Gerard, la verdadera esposa de Salinas. Es esa parte rica de la familia que no conozco ni conoceré. Yo no sabía que era de mi familia, mi sueño húmedo alguien lo está viviendo y gracias a Dios, quedó en familia. Ella sí se acuesta con él; él sí le habla en su casa no plastificada que seguramente no compraron con enganche. También me doy cuenta que los relatos políticos que conozco son las historias de mi papá, así funciona mi papá y el Estado también.

El fantasma de un deseo, como mi tensión sexual hacia el 94, un cuerpo desconocido que me permite soñar.

Un síndrome de Estocolmo priísta.

Una lectura historiográfica del pasado, que podría apelar a lo transgeneracional, a lo transversal, a la transfiguración de cuerpos. Mi objetivo como artista es poder poseer esos cuerpos, los cuerpos que me interesan son esos cuerpos masculinos, los cuerpos que mi espíritu femenino en algún momento tenga la capacidad de poseer o por lo menos, cogerse.

Pero podríamos cuestionar la efectividad en lo que ansiamos como contemporáneo, tal vez también si esa nostalgia heredada funciona para una lectura tan necesaria del presente. Por ejemplo, el terremoto del pasado 19 de septiembre nos enseñó a repetir una memoria desconocida. Había una ansiedad por repetir hábitos de la sociedad civil frente a un desastre, hábitos que no funcionan debajo de un sistema neoliberal, además de que existe un agotamiento brutal para la manifestación y movilización.

A los artistas mexicanos y sobre todo a la chilanguiza, nos encanta hablar y fantasear con un espectro del PRI. Pero la mayoría de los artistas que trabajan con el PRI son hombres heterosexuales, entonces es mucho más difícil hablar de la tensión sexual o las ganas de ser penetrados, dominados o tal vez montados encima de Carlos en el rancho de Raúl. He aquí un acto unificador. Esa tensión sexual que no somos capaces de leer, nos portamos penosos, como que nos impide desear al cuerpo que está aquí y ahora. Impide desear a alguien en presente. Impide besar al PRI del presente si acaso. Impide hablar de cosas que sí están pasando. Nos impide leer la mente de los fantasmas porque fracasamos como telépatas.

En el imaginario y en la producción de arte contemporáneo mexicano ronda el fantasma Salinas más parecido a un Voldemort de la política mexicana, el innombrable, el mil caras, caricaturizado hasta el cansancio. La generación de artistas a la que pertenezco seríamos como Harry Potter, pero mucho menos hábiles: huérfanos de ideología e inútiles en la hechicería.



3era aparición. Fantasmas de la revolución que hacen arte político

El último espectro que se me apareció fue durante un apagón. Estaba triste y se sentía muy solitario. Era un fantasma al que no se le quitaba la infección de encima. Parecía que acababa de salir de algún lugar caluroso; era un ente tropical. Las gotas de la lluvia selvática se le quedaban petrificadas en la sangre que parecía nunca coagular. A él fue al único que sí vi en un lugar donde uno podría pensar que hay una buena probabilidad de encontrárselos.

Hace poco fui a Sierra Hermosa, que es un poblado en el desierto muy cerca de Zacatecas. El segundo día fuimos al monte con Luis, un pastor de cabras a acompañarlo por su recorrido con sus animales y sus perros flacos. La cara de Luis está llena de arrugas, tiene los ojos borrados, como la mayoría de la gente en ese desierto. Sus perros cansados y asoleados intentan seguir a las cabras que son las únicas que se muestran no tan secas. En el camino, encontramos muchos huesos y cadáveres de animales. Me imaginaba lo triste que sería morir bajo ese calor, desesperados los animales por la sed y la asfixia se dejan morir. Hay algunos animales como los elefantes que saben cuando la muerte está cerca, empiezan a separarse y van a un lugar conocido como el Cementerio de elefantes. Eso lo leí en una libro que se llama “Las cosas que nunca existieron” entonces no sé si esa sabiduría mortuoria y paquiderma existe. Los cuerpos abducidos por el Estado también tienen su propio cementerio de elefantes, no todos logran llegar ahí, y la mayoría no saben con antelación que van morir, hasta poco antes de la muerte o tal vez son perseguidos y saben que por su condición serán arrebatados. Y aventados a alguna fosa no paquiderma. Ésos hijos de la madre-piedra nunca mueren de viejos o enfermos.

Los cadáveres de animales que encontramos en ese paseo con Luis estaban secos, los huesos, limpios, pareciera que esa tierra y sol, se traga hasta la putrefacción, dejando sólo el calcio y polvo de estrellas.

Juvenal tiene parálisis facial y eso hace que parezca que trae una máscara. Juvenal fue abandonado por su esposa cuando nació su hijo. Hace 21 años, cuando él nació y como era prematuro, Juvenal hizo su propia incubadora con su cuerpo por meses, lo tuvo entre chamarras y su pecho; al final el bebé sobrevivió. Juvenal se me hace que tiene una relación bastante particular con la muerte. Durante ese paseo, al que he regresado mentalmente como 3 veces ya, Juvenal me preguntó que si quería ver a los muertos. Lo acompañé. Me dijo que sabía dónde estaban, donde estaban aquellos muertos de la revolución, porque no había dinero ni tiempo, entonces era más fácil hacer fosas. Tardamos unos minutos en encontrar el paraje, minutos muy largos bajo un sol de desierto, que me hacía alucinar. Cuando llegamos no vimos ningún hoyo o línea que mostrara cuerpos de hace siglos.

En México nos gusta mucho el *so-called* arte político. En realidad no sé muy bien qué significa hacer arte político en un país que se cae a pedazos. México es hip, México está de moda, no sólo está al orden extractivista del Narco Estado, sino al orden extractivista del capital simbólico. Cada vez más pareciera que somos artistas y curadores con una conciencia política más profunda o en su defecto, más, amplia. Pero sin la presencia de una crítica institucional relevante ¿cómo politizamos los espacios? ¿es relevante seguir teniendo la fantasía que la producción artística en el plano simbólico es importante? ¿Fue el Estado? ¿fue la revista Terremoto? Es acaso más bien un tema conspirativo que lo único que muestra es una ingenuidad frente al poder, frente a la institución, frente al sistema.



Un análisis de los medios y de los miedos.

¡Fue el Estado! ¿Cuál Estado? ¿El Narco Estado? ¿O la oligarquía mexicana? ¿El necrocapitalismo? El presidencialismo murió hace mucho tiempo. Déficit estatal y déficit emocional, déficit para nombrar, déficit heredado de un Estado que ya no existe.

El problema es el sistema. Sí, ¿pero cuál? Hay muchísimos sistemas ¿el sistema del arte? Pareciera que el sistema del arte es un canal de Youtube de la conspiración, de frente a sujetos supuestamente puros: profetas indóciles del Facebook, autoritarios, marginales, criticando a los vendidos, recibiendo dinero del Estado, revolucionarios adolescentes y cómodos.

Que salga y que viva nuestro facho interno.

El arte históricamente ha sido acompañante de protesta, por medio de carteles, gráfica, crítica e ideología. Ha habido producción artística alrededor de varios sucesos dentro de la política mexicana, siendo el movimiento Yo soy 132 y Ayotzinapa los que más recuerdo, probablemente porque el primero, fue cuando no dejan de ser hitos, a lo que me refiero es que no ha habido una continuidad de producción abiertamente política o con objetivos que aunque pueden estar finalmente fuera de la institución, comienzan fuera de ella y que sean capaces de sostener un relato artístico-histórico-político entre masacre y masacre. Roselin me dice que ella no siente ningún tipo de empatía con mi obsesión noventera.

Muchísimas gracias Idaly, efectivamente el tan llamado “chipi chipi” que de pronto ni llueve bien ni nada, nada más nos ensucia los carros. Hoy 26 de septiembre de 2014, continuamos con esta probabilidad de precipitación que se intensifica en el pacífico mexicano y es que a continuación vamos a ver lo que está pasando con la tormenta tropical Rachel que hasta el momento no toca tierra. Definitivamente las lluvias continúan, tenganlo en cuenta, saludos a nuestros amigos afectados, a todos nuestros hermanos afectados en toda esta área. Continuamos en el centro con baja presión y esto se extiende hacia el noroeste. Continúa trayendo inestabilidad en el tiempo. En horas del día podremos observar el sol y ésas son excelentes noticias.

Hoy fue un día soleado-

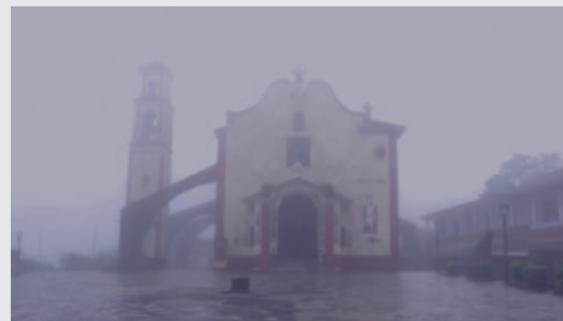


Andrea Nones Kobiakov

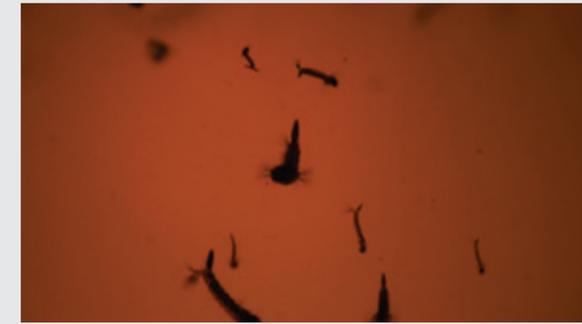


3.

B



A



C

La *Poleana* es un juego de mesa de táctica y estrategia que se juega en las colonias populares y en las cárceles de la Ciudad de México, lugar del que se cuenta, fue donde se originó. La *Poleana* así como el comercio en Tepito son el espacio de lo social, una forma de organización del cotidiano en el que coincide no sólo el juego y la geografía del barrio sino también la política; en la cual, la trama del juego es un entrenamiento de escapatoria que involucra el día a día: huir de los policías, usar torres o puentes como protección y regresar a salvo a casa. La cartografía de poder se juega en el color del jugador, ¿qué determinan los colores de las lonas en los tianguis?

La movilización política, puede ser un tipo de *Poleana*.

En la Ciudad de México (CDMX) los comerciantes ambulantes toman el control de las calles. Sus vínculos con nueve fuerzas políticas —con la única excepción del partido Nueva Alianza— los vuelve "intocables". Sólo quien está dentro de esa esfera sabe que los niveles de poder han convertido a algunos informales en líderes a los que sólo les interesa generar redes de complicidad y deslealtad. Luchar por un pedazo de cinco centímetros de una calle en muchos de los casos ha provocado hasta la muerte y en consecuencia, la rivalidad entre líderes. El poder de un comerciante se mide por la fuerza o diálogo que tenga con otros colindantes, las esquinas. Hay quienes se guían por la conveniencia y apuestan por el apoyo a un partido. No todos son luchadores sociales, hay quien actúa por interés personal.

<http://www.eluniversal.com.mx/articulo/periodismo-de-investigacion/2017/07/19/dos-familias-se-apoderan-del-centro-de-la-cdmx>

Los líderes reconocidos como Alejandra Barrios admiten que ser comerciante informal "es duro". Si tienen horario y venden lo que pueden para llevar el sustento a casa bajo sol o lluvia. Mientras el gobierno e incluso gran parte de la población los ve como "una lacra de la sociedad", aunque ellos defienden que es "una necesidad". A diferencia de las primeras generaciones de vendedores informales, este sector agrupa ya a abogados, maestros y arquitectos, por mencionar algunos.

El Sistema de Comercio en Vía Pública (Siscovip) tiene un registro oficial de 109 mil 186 comerciantes. Pese al número, los más influyentes son los de la zona Centro, a pesar de que son varios líderes, no más de 30 personas tienen el verdadero control de las calles.



La democratización de la gestión de las plazas de comercio popular en el centro histórico de la Ciudad de México¹

Caroline Stamm

p. 83-93

- Este programa del Departamento del Distrito Federal se ubica en un periodo clave de la historia política mexicana. Las transformaciones del sistema político mexicano y el proceso de democratización iniciado en los años 80, que se aceleró en la década de los 90, cuestionaron el corporativismo mexicano que caracterizaba la relación entre el Estado y la sociedad civil. Después de la Revolución mexicana, el comercio ambulante se organizó en asociaciones incorporadas a la estructura corporativista del partido oficial. Su regulación consistía en la negociación bipartita entre el Gobierno y los representantes de las organizaciones priistas de comerciantes ambulantes.
- El propósito de este artículo es estudiar los cambios en el modo de regulación del ambulante a partir de los actores políticos principales que son las organizaciones de comerciantes ambulantes, a través del análisis de la política de las plazas de comercio popular. Los estudios contemporáneos de las políticas públicas convergen hacia la emergencia y la multiplicación de actores "organizados y pertinentes", en donde "los que antes eran únicamente blanco de las políticas públicas" se transformaron en actores independientes y eficientes involucrados en los procesos de decisión y de puesta en marcha de las políticas públicas (Massardier 2003: 102), que actualmente se expresan bajo el término de acción pública. En el caso de la política pública iniciada en 1993, que permitió la creación de plazas de comercio popular, ¿cómo evolucionaron los actores políticos? ¿Es posible observar la multiplicación de actores independientes y, por consiguiente, la instauración de las condiciones de una acción pública?

Caroline Stamm, « La democratización de la gestión de las plazas de comercio popular en el centro histórico de la Ciudad de México », *Trace* [En línea], 51 | 2007, Puesto en línea el 14 agosto 2009, consultado el 27 mayo 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trace/654>

El 80% de los comercios callejeros son administrados por el poder femenino.

Algunas de las mujeres más influyentes del comercio informal son: **Lucila Corredor Rodríguez**, directora de la Unión de Comerciantes Fijos y Semifijos Zona Centro Norte; **Eusebia Moreno Polo**, miembro de la Organización de Inquilinos Mazahuas; **Hermelinda Rodríguez Salazar**, líder de Comerciantes en Objetos Varios de Tepito; **Julieta Cornejo Campos**, líder de la Asociación de Comerciantes Fijos y Ambulantes del Barrio de Tepito; **Felipa Beatriz González Hernández**, fundadora de la Organización de Comercios Ambulantes Fijos y Semifijos de Centro-Poniente; **Mayra Núñez Tenorio**, líder de la Asociación Vecinos Comerciantes del Mercado Alternativo en Tepito y Distrito Federal; y **María Elena Luna García**, fundadora de la Unión de Comerciantes Independientes "Equidad y Justicia" del Barrio Bravo de Tepito.

Según datos del INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía), en 2014, la economía informal representó un 23.7% del PIB nacional. Cosas como prendas, alimentos y aparatos tecnológicos son los que más se venden por las calles. Y desde luego, barrios como Tepito y La Merced son los lugares donde más se concentran esta clase de negocios.

<https://mxcity.mx/2017/01/sabias-que-el-comercio-informal-de-la-ciudad-es-liderado-por-mujeres/>



<https://www.unotv.com/noticias/portal/investigaciones-especiales/detalle/comercio-informal-mina-oro-lideres-partidos-cdmx-492977/>

Alfonso Hernández es el cronista oficial de Tepito. Su Centro de Estudios Tepiteños promueve y divulga desde hace años las expresiones culturales del barrio. Alfonso trabaja ahora para la secretaría de Cultura de la ciudad, actividad que compagina con su gran amor. "En Tepito", calcula, "hay 8.000 puestos callejeros aproximadamente. Si multiplicas el cobro de piso por los 8.000 y añades lo que pagan los locales comerciales -los de obra-, te sale mucho dinero". Concretamente, si tomamos 100 pesos semanales de media por puesto, y multiplicamos por 8.000, salen 800.000 pesos, algo más de 40.000 dólares, sólo por existir. Y eso tomando en cuenta 100 pesos por puesto, que podrían ser más. Luego está lo que pagan los locales comerciales, que Alfonso calcula en 50 dólares a la semana, la venta de droga...

https://elpais.com/internacional/2017/10/20/mexico/1508455054_501371.html

"Los líderes comerciantes tienen mucho poder político y representan brigadas de votos asegurados, se ha hablado de nombres como Benjamín Quiroz, María Rossete, Alejandra Barrios, y otros que también andan por ahí haciendo su liderazgo", señaló. "Yo creo que en un año más o menos vamos a ver las consecuencias. El comercio informal e ilegal no se puede formalizar y la vía pública no está diseñada para el comercio."

Va a pasar lo mismo que hace 10 años con la creación de las plazas públicas dentro del barrio que no funcionaron, la gente se va a salir a la banqueta, porque simplemente ahí se venden mejor."

<https://www.reportedigo.com/reportes/la-misera-calle-invisible-rearman-tepito-comercio-ambulante-inequidad-comercio-gobierno/>

11 Así, dos características fundamentales del corporativismo son presentes en el funcionamiento de las organizaciones (Azuela 1990: 22): la "mediación forzada", en la que los vendedores se ven obligados a pasar por una organización para obtener un permiso de vender en la calle; y la afiliación obligatoria al ms de parte de la asociación para obtener permisos para sus miembros. Las organizaciones y sus agremiados representaban votos, apoyo y un potencial importante de movilización para el partido único; en contraparte, los líderes podían acceder a puestos políticos importantes. De este modo, el aparato político intentó cooptar a los ambulantes, dándoles al mismo tiempo la posibilidad de contrarrestar las tentativas de control de parte de las autoridades gracias sobre todo al poder de los dirigentes de las organizaciones.

Caroline Stamm, « La democratización de la gestión de las plazas de comercio popular en el centro histórico de la Ciudad de México », *Trace* [En línea], 51 | 2007, Puesto en línea el 14 agosto 2009, consultado el 27 mayo 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trace/654>

Líderes de comerciantes de Tepito Identifican a María Rosete como la responsable del enfrentamiento entre habitantes del barrio bravo y el Gobierno del Distrito Federal que encabeza Marcelo Ebrard, luego de la expropiación del predio conocido como El 40, enclave de 5 mil metros cuadrados del narcomenudeo. Incluso la acusan de utilizar a parte de los comerciantes en su afán de escalar a un puesto político en la siguiente administración. Según uno de los líderes de

<http://www.cronica.com.mx/notas/2007/288098.html#>

Algunos elementos de referencia: la organización política del ambulante

5 El comercio ambulante, entendido como las actividades de venta en el espacio público por medio de un puesto fijo, semifijo, móvil o sin puesto, es organizado en la Ciudad de México a partir de **asociaciones civiles**. Los vendedores de cada calle o de varias calles están generalmente constituidos **en organizaciones de vendedores ambulantes reconocidas legalmente**. Cuando poseen un puesto son **identificables de acuerdo al color de las lonas** de los mismos, marcando así su territorio en el paisaje urbano. Estas asociaciones, estudiadas sobre todo en el caso del centro histórico y del barrio de Tepito, se componen de una docena o de varios miles de miembros. En consecuencia, las asociaciones del centro histórico son muy heterogéneas (Azuela 1990: 22). Esta heterogeneidad puede coincidir con lógicas espaciales, por ejemplo: las organizaciones de Tepito tienen un número menor de afiliados en comparación con las del centro histórico; como resultado ellas son más numerosas y dispersas, por lo que se puede inferir que para el centro histórico existe un sistema con concentraciones de tipo mafioso y para **Tepito un sistema de dispersión** (Tomas 2004: 208).

Caroline Stamm, « La democratización de la gestión de las plazas de comercio popular en el centro histórico de la Ciudad de México », *Trace* [En línea], 51 | 2007, Puesto en línea el 14 agosto 2009, consultado el 27 mayo 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trace/654>

COLORS INSTITUCIONALES



1	PANTONE 422 CV C=0 M=0 Y=0 K=34.12	6	PANTONE 200 C C=0 M=100 Y=63 K=12
2	PMS 347 C=100 M=0 Y=100 K=0	7	PANTONE 423 C C=0 M=0 Y=0 K=44
3	4	8	C=0 M=0 Y=0 K=80
4	C=0 M=0 Y=0 K=100		
5	5		
6	C=0 M=100 Y=100 K=0		
7	C=0 M=0 Y=0 K=0		
8			

Esta es la aplicación del **color** oficial. Los iconos se dividen en diferentes escalas de **color**, que crean una unidad con equilibrio cromático.

La información presentada aquí, sólo sirve para una mejor comprensión del **color**, pero nunca se debe dibujar desde cero.



PANTONE:

PANTONE: 293 C
C:100 M: 56 Y:0 K: 0
R: 0 G: 71 B: 142



Pantone 116C	C: 0 M: 12 Y: 98 K: 0
Pantone negro processC	C: 0 M: 0 Y: 0 K: 100
Pantone 424C	C: 0 M: 0 Y: 0 K: 70

La Unión de Tepito busca controlar comercio informal

Comerciantes denunciaron que integrantes de dicha banda secuestraron a un dirigente para obligarlo a abandonar el liderazgo para que ellos manejen a los vendedores.

Ciudad de México • Mediante secuestros y amenazas, La Unión de Tepito pretende obtener el control del comercio informal de Eje 1 Norte y el Centro Histórico actualmente manejado por dirigentes de diversas organizaciones.

El propósito es imponer "derecho de piso" o una "renta" para dejarlos trabajar, según los ingresos que obtienen.

Comerciantes señalaron que a pesar de que la Procuraduría capitalina supuestamente desplegó células de inteligencia de la Policía de Investigación, a cargo de Raúl Peralta, las autoridades no han hecho nada en realidad para frenar los delitos de La Unión de Tepito.

"La denuncia formal tampoco es factible, pues los delincuentes aseguran que cuentan con protección de autoridades", aseguraron.

Los vendedores que por años han estado adheridos a diversas organizaciones en las colonias Centro y Morelos, son obligados a incorporarse al grupo que coordina La Unión de Tepito.

Como "gancho" se redujeron las "cuotas" semanales y a sus nuevos agremiados La Unión les otorgó protección y libertad de vender cualquier mercancía u objeto, explicó Mauricio "N" vendedor del Eje 1 Norte.

"Llegaron los de la Unión y nos hicieron una dizque oferta para que en lugar de que paguemos a los líderes o al gobierno de la delegación que pues mejor les entreguemos dinero a ellos.

"A mí me ofrecieron que por 150 pesos semanales me iban a proteger y que nadie me iba a molestar o me iba a quitar; actualmente pago 100 pesos diarios y que no me iban a robar ni a quitar nada y que los líderes tampoco se iban a meter conmigo", puntualizó.

En algunos tramos del Eje 1 Norte, miembros de la Unión de Tepito, pintaron un distintivo en puestos semifijos y el piso para que sepan que es zona bajo su control.

"Me pusieron una línea dorada en mis toldos en mis lonas para que sepan que yo estoy con ellos y ni quién se me acercara; las pintan en el piso y en la lona, para que esté bien visible.

<http://www.milenio.com/policia/union-tepito-busca-controlar-comercio-informal>

Los líderes se comprometieron a entregar a más tardar el 31 de enero un padrón de sus agremiados, para incluirlos dentro del Sistema de Comercio en Vía Pública, y deberán **pintar la estructura tubular de sus puestos semifijos y sus lonas de color blanco.**

<http://www.jornada.unam.mx/2018/01/11/capital/031n2cap>

Pagar por vender

En cuanto entregan su cuota, los comerciantes fijos o semifijos **reciben una "garantía"**.

En la banqueta, los líderes marcan los nombres de quien pagó por el espacio. Así, en la calle de **Rodríguez Puebla** se observan, **en pintura amarilla, la palabra "paso"** o el nombre de quien entregó una cuota para que un ambulante no interfiera en sus ventas.

<https://www.unotv.com/noticias/portal/investigaciones-especiales/detalle/comercio-informal-lideres-partidos-cdmx-818672/>

9 El partido oficial, el Partido Revolucionario Institucional (PRI) – que se llamaba entonces Partido de la Revolución Mexicana⁶ estableció en los años 40 un proyecto de Unidad Nacional (Castro Nieto 1990). Uno de sus objetivos era el de controlar a la sociedad a través de la integración de todas las fuerzas sociales en el partido oficial, gracias a la creación de organizaciones y de grupos integrados a la estructura del partido. Lázaro Cárdenas, presidente de 1934 a 1940, estructuró el PRI en sectores: los sectores Agrario, Obrero, Militar – que desaparece en 1946 – y Popular. Las asociaciones de ambulantes se integraron al último sector, la Confederación Nacional de Organizaciones Populares (CNOP), junto con otros grupos gremiales, de jóvenes, de mujeres, etc. La creación de estos sectores y su integración al partido oficial ha permitido la legitimación de las organizaciones existentes⁷ y la creación de nuevas asociaciones, transformando así el sistema político en un sistema apoyado por las masas. Desde entonces, los individuos estaban incorporados al PRI a través de su adhesión a un sindicato o a una asociación afiliada a un sector específico de ese partido según su estatus.

⁶ Adoptó su nombre actual en 1946.

⁷ Las raíces de estas organizaciones se encontrarían al final del siglo XIX en el conflicto para los (...)

10 La política de Ernesto P. Uruchurtu⁸ regente del Distrito Federal en los años 1950-1960, ayudó a la formación y al fortalecimiento de las organizaciones de comerciantes ambulantes (Cross 1998 : 162). Su política de construcción de mercados públicos para los ambulantes le permitió crear y organizar una amplia clase de vendedores que pudiera manipular políticamente. Una sección del reglamento de mercados de 1951 – el capítulo VI – autorizaba a los comerciantes a formar asociaciones civiles para representar sus intereses, pero solamente los de más de 100 miembros eran reconocidos por el gobierno y tenían la obligación de afiliarse al PRI y de apoyar las acciones políticas de este partido. A cambio, Uruchurtu garantizó la construcción de mercados y les autorizó a vender en las calles durante las obras. Este periodo se caracterizó por una verdadera "politización" de los comerciantes ambulantes (Cross 1998: 186), así como la generalización del corporativismo como forma de relación entre los comerciantes ambulantes y las autoridades.

⁸ Para más detalles sobre esta política, véase Cross, 1998, capítulo 6.

Caroline Stamm, « La democratización de la gestión de las plazas de comercio popular en el centro histórico de la Ciudad de México », *Trace* [En línea], 51 | 2007, Puesto en línea el 14 agosto 2009, consultado el 27 mayo 2018. URL : <http://journals.openedition.org/trace/654>

El Gobierno del Distrito Federal (GDF) enfrenta problemas de todo tipo, pero si algo tiene claro es quiénes son sus aliados. En este rubro hay uno indiscutible: Alejandra Barrios Richard y sus más de 5 mil vendedores ambulantes.

El poderío de la priista y demás asociaciones de comerciantes es tanto, que en la propuesta recaudatoria de la administración capitalina siempre quedan exentos, aún cuando representan importantes pérdidas económicas.

En cambio, el tema que no está en el radar de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal (ALDF), ni de la legislación federal, es el aumento a la base gravable, principalmente con el comercio informal, donde se podrían obtener más de 5 mil millones de pesos.

"Nada más están toreando", dicen los policías cada vez que los mandan a realizar un operativo para ahuyentarlos de manera temporal.

La diputada ha sido una defensora de quienes se dedican a esta actividad, y en diversas entrevistas ha pedido que a sus agremiados los dejen trabajar, pues de lo contrario se pueden dedicar a delinquir.

Lo real es que se trata de un grupo que históricamente ha sido utilizado como brazo político en las elecciones de jefes delegacionales, diputados locales y hasta de jefe de gobierno.

El especialista en Comunicación Política, Gerson Hernández, señala que no hay una regulación en materia de comercio informal, debido a que les resulta más práctico utilizarlos para otros fines y convertirlos en cajas chicas.

En su lucha de poder, Barrios Richard ha sido relacionada con al menos cinco averiguaciones previas. Entre los delitos que se le imputan está el de lesiones y extorsiones. Y ya pisó la cárcel.

Y a mediados de este año fue acusada de orquestar el ataque de comerciantes a policías capitalinos, que los intentaron desalojar del perímetro A del Centro Histórico. Ella lo negó.

<https://www.reporteindigo.com/reporte/la-reina-informal/>

Aullido fantasma

Siglos de historia humana en la región de la Selva Lacandona han dejado huella en el diverso y complejo paisaje. Desde las ciudades monumentales de los antiguos mayas, hasta la colonización dirigida, pero desordenada, de millares de campesinos en el último medio siglo. Narrar esta historia no está en mis capacidades. Sin embargo, en mi estancia estudié con rigor la historia de Marqués de Comillas.

Marqués de Comillas es el nombre histórico de la región situada más al sur y suroeste de la Selva Lacandona, colindante con Guatemala. El territorio estuvo deshabitado hasta los años setenta cuando se fomentó, durante el gobierno de Luis Echeverría, la colonización del trópico húmedo y la ocupación de la frontera sur.

Campesinos provenientes de diferentes estados arribaron a esta región de selvas inundables, la cual poco a poco y en distintos intentos se fue colonizando.

Referirnos a la región de la Selva Lacandona como un lugar geográfico del territorio mexicano resulta cada vez más complejo y confuso porque su circunstancia ha cambiado sustancialmente en las últimas décadas. De la superficie a la que se circunscribe, desde Palenque, Ocosingo y Tenosique hasta la frontera sur de México con Guatemala, que originalmente estaba ocupada por ecosistemas naturales principalmente de selva y por los lacandones, hoy no queda más que una tercera parte de selva y los lacandones son una etnia "misteriosa" y minoritaria en la región.

Aullido fantasma es una video-instalación basada en la historia del municipio Marqués de Comillas en el estado de Chiapas. El proyecto no es una ilustración de la historia sino una mezcla de referentes históricos, imaginarios míticos y guiños hacia la cultura popular.

Esta pieza tiene como fin conocer la historia del lugar desde los primeros síntomas de su transformación hasta el estado en el que hoy se encuentra. Con la finalidad de comprender la complejidad que existe dentro de lugares remotos y ecosistemas de selva, poniendo en evidencia las formas de representación y la visiones románticas que se tienen comúnmente.

Senyawa

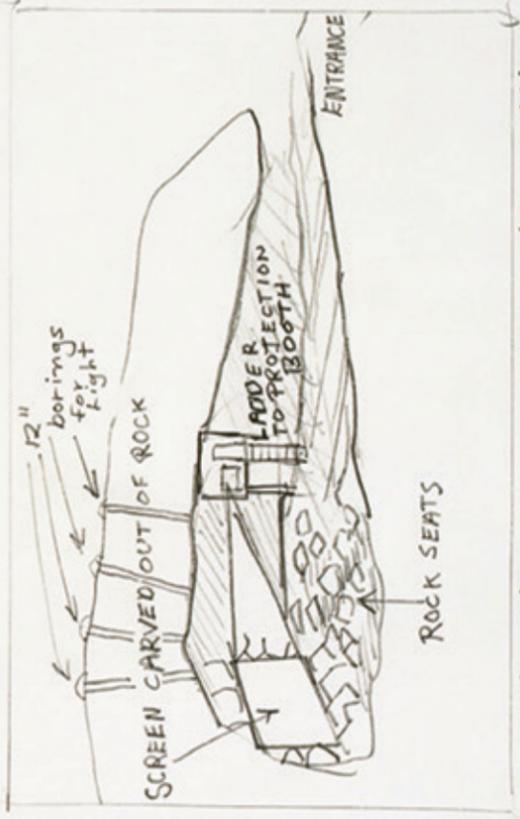




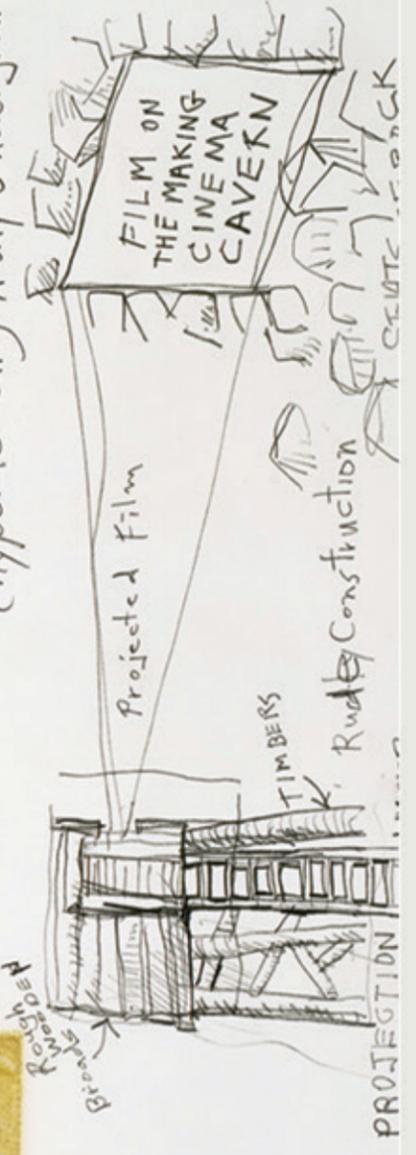
Towards the Development of a Cinema Cavern
 or the movie goer as spelunker R. Smithson 1977



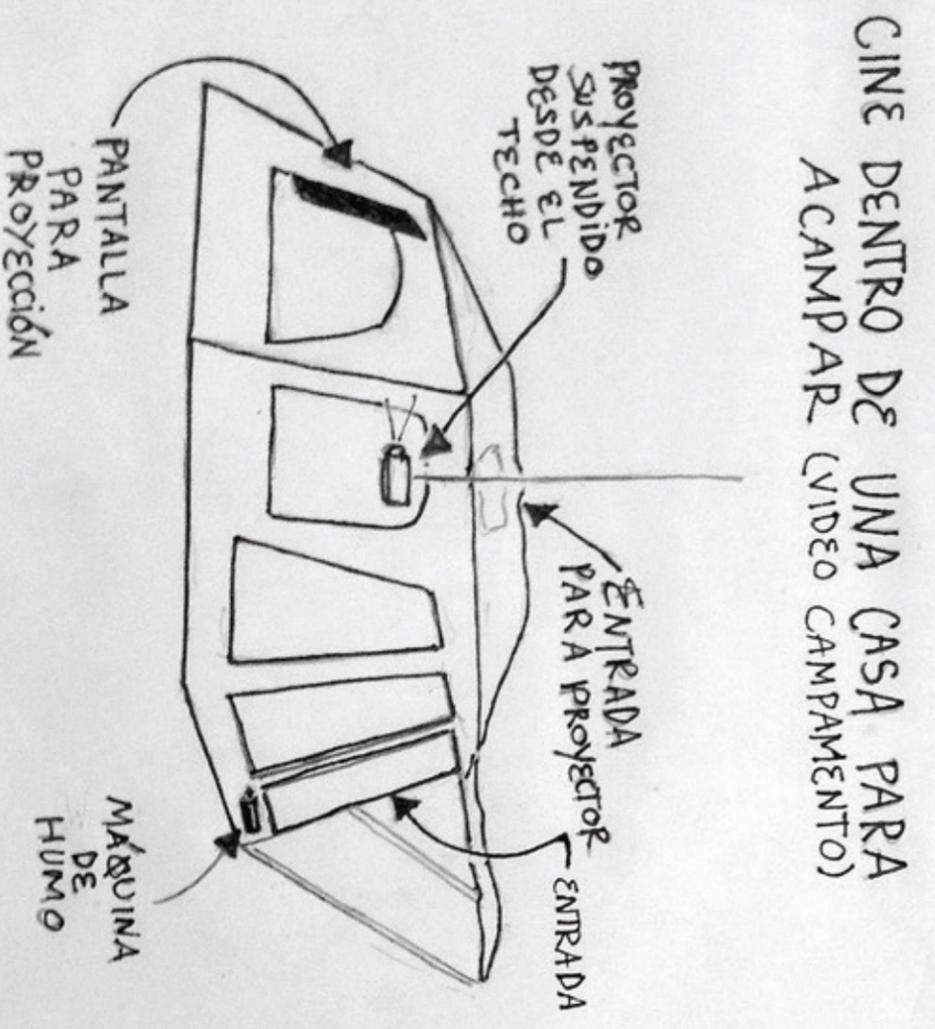
Movie goer
 as spelunker



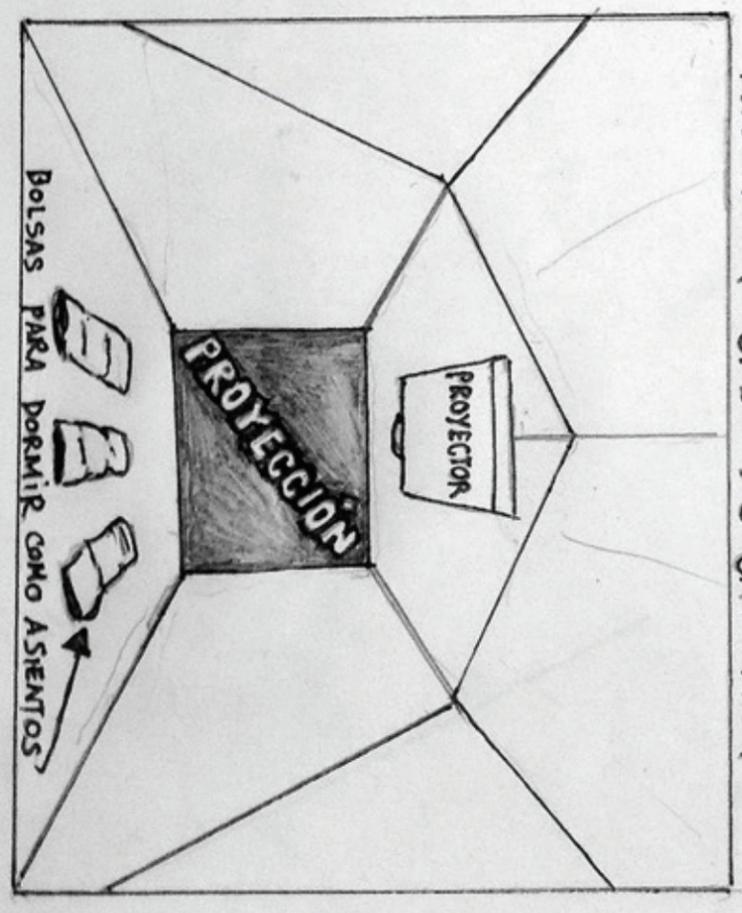
Natural Cave or Abandoned Mine
 (hypothetical) Truly "Underground"



11. Many spelologists believe that the total length of passages in the cave system in Flint Ridge, Kentucky, is the greatest in this country. COURTESY: SPORTS ILLUSTRATED, PHOTO BY ROBERT HALLM



CINE DENTRO DE UNA CASA PARA
 A CAMPAR (VIDEO CAMPAMENTO)



INTERIOR CASA DE CAMPAÑA

Agarrando Pueblo (1978)

Carlos Mayolo
Luis Ospina



Let us suppose that the quest for totality, starting from a nonuniversal context of histories of the West, has passed through the following stages:

- the thinking of territory and self (ontological, dual)
- the thinking of voyage and other (mechanical, multiple)
- the thinking of errantry and totality (relational, dialectical).

We will agree that this thinking of errantry, this errant thought, silently emerges from the destructuring of compact national entities that yesterday were still triumphant and, at the same time, from difficult, uncertain births of new forms of identity that call to us.

In this context uprooting can work toward identity, and exile can be seen as beneficial, when these are experienced as a search for the Other (through circular nomadism) rather than as an expansion of territory (an arrowlike nomadism). Totality's imaginary allows the detours that lead away from anything totalitarian.

Errantry, therefore, does not proceed from renunciation nor from frustration regarding a supposedly deteriorated (deterioritized) situation of origin; it is not a resolute act of rejection or an uncontrolled impulse of abandonment. Sometimes, by taking up the problems of the Other, it is possible to find oneself. Contemporary history provides several striking examples of this, among them Frantz Fanon, whose path led from Martinique to Algeria. That is very much the image of the rhizome, prompting the knowledge that identity is no longer completely within the root but also in Relation. Because the thought of errantry is also the thought of what is relative, the thing relayed as well as the thing related. The thought of errantry is a poetics, which always infers that at some moment it is told. The tale of errantry is the tale of Relation.









1.

La transformación radical provocada por este cambio histórico afectaría también, de distintas maneras, al medio artístico europeo, principalmente. Por ejemplo, como afirma Claire Bishop en *Infiernos artificiales*, las palabras con las que se designaba a las producciones artísticas comenzaron a evolucionar tras este suceso, reflejando por consecuencia los profundos cambios de la época. Es entonces cuando *proyecto* emergió como un término más atinado para referir a exposiciones que rebasaban las convenciones imperantes en la época. Según Bishop, dicho término aspiraba a “reemplazar la obra de arte como un objeto finito por un proceso abierto, postestudio, con base en investigación, social, que se extiende a lo largo del tiempo en una forma mutable”. Una simple palabra condensaba y reflejaba un horizonte político colectivo que, si bien había desaparecido como una forma social, sobrevivía –quizás lánguidamente– dentro del campo artístico.

Tal impacto de un evento histórico sobre la producción artística se vivió de manera similar en México un par de décadas antes: el movimiento estudiantil de 1968 y su posterior represión causó una impresión profunda en generaciones más jóvenes. La violenta cancelación de cualquier posibilidad de un proyecto político disidente, al menos a mediano plazo, definió los rasgos que caracterizarían a las generaciones artísticas venideras. Además de una crítica a las narrativas nacionalistas del arte figurativo de principios de siglo, en las prácticas no-objetuales de los setenta y ochenta resuena el rechazo categórico a trabajar de mano del Estado y sus instituciones culturales. Tal desmaterialización –a través de prácticas como, entre otras, el arte correo, el arte acción y el performance, el arte en espacios públicos– criticaba por un lado el carácter de la obra de arte como un objeto inserto en la economía capitalista y, por el otro, abría la puerta a un pensamiento subversivo al alejarse de un sistema validado y controlado en gran medida por el Estado.

Hoy día, cinco décadas después, es inevitable preguntarnos si las artes no son más que un mero refugio nostálgico y estancado de la izquierda. ¿Acaso lo que *proyecto* encerraba en sus ocho letras se ha extinguido ya?

SOMA

SOMA es una organización sin fines de lucro en la Ciudad de México que promueve el diálogo y la colaboración entre artistas y agentes culturales de diferentes contextos, disciplinas y generaciones. A través de sus programas se analizan colectivamente las consecuencias estéticas, políticas y sociales de la producción de arte.

El Programa Educativo SOMA es un programa formativo para estudiantes de arte contemporáneo y carreras afines con duración de dos años. Esta plataforma educativa está diseñada para estimular el intercambio entre los artistas jóvenes y otros profesionales por medio de cursos, talleres, entrevistas uno a uno, conferencias, visitas de taller, entre otras.

Barbara Hernandez, Carla Herrera-Prats, Laura Cortés Hesselbach, Sofía Fuentes Sánchez, Andrea Núñez, Rosalba Meza, Mariam Jiménez, Marek Wolfryd, Juan Rosas, Leonardo de la Cruz y Consuelo Méndez

EQUIPO DOCENTE

Virginia Colwell, Galia, Eibenschutz, Pedro Ortíz Antoranz, Sofía Táboas, Joaquín Segura y Pablo Vargas-Lugo

CONSEJO DE ARTISTAS

Eduardo Abaroa, Francis Alÿs, Ricardo Alzati, Carlos Amoraes, Julieta Aranda, Artemio, Minerva Cuevas, Mario García-Torres, Carla Herrera-Prats, Adriana Iara, Teresa Margolles, Jorge Méndez Blake, Yoshua Okón, Raul Ortega Ayala, Santiago Sierra, Joaquín Segura, Sofía Táboas, Eduardo Thomas, Laureana Toledo y Pablo Vargas-Lugo

CONSEJO DE ASESORES

Irina Alberro, Guillermo Fadanelli, Vanesa Fernández, Sofía Frech López-Barro, Miguel Jáuregui, Max Henderson, Paul McCarthy, Mariana Munguía, Lesly Plusquellec, Ismael Reyes Retana y Patricia Sloane

La exposición MÁS OPACIDAD fue realizada bajo el apoyo de



WHITE & CASE

PA
C



Producción nacional de artes visuales realizada con el estímulo fiscal del artículo 190 de la LISR (EFIARTES)



fa fundación
alumnos

FUNDACIÓN ALUMNOS es una iniciativa cultural que posiciona al arte, la confianza y la colaboración como factores claves para crear un tejido social fortalecido. Su programa incluye la comisión de proyectos de arte, la realización de talleres educativos y la organización exposiciones y programas públicos, que tienen como objetivo apoyar la experimentación y creación artística.

Desarrolla una programación en su sede fija en la colonia San Miguel Chapultepec y en su biblioteca móvil que circula por diferentes sitios de la ciudad. Sus contenidos parten de los siguientes programas: investigación educativa, curatorial y editorial.

A través de su programa editorial, FUNDACIÓN ALUMNOS realiza publicaciones que evidencian procesos de reflexión, apuestan por la exploración artística y estimulan la conversación entre los objetos, sus intérpretes y contenidos.

Moisés Cosío
Tiago Pinto de Carvalho
Aisel Wicab Castañares
Alberto Rubi Romero
Citlali López Maldonado
Diana Martínez Barroso
Diana Saldaña Cantarey
Diego Leal de la Garza
Eva Posas Rasgado
Iliana Servin Escalante
Javier Villaseñor Villarreal
Jessica Berlanga Taylor
Juan Cervantes Ochoa
Manuel Becerril Espinosa
María Nieves González León
Rosa Contreras Hernández
Talía Castillo Díaz de los Ramos

4.

“El bosque estaba allí, siempre verde,
a un paso de las ruinas.”

- Ursula K. Le Guin, *El nombre del mundo es Bosque*