

Arte y feminismos en el espacio público: nuevas metodologías y genealogías

Art and Feminisms in the Public Space: New Methodologies and Genealogies

Arte e feminismos no espaço público: novas metodologias e genealogias

Gemma Argüello Manresa

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México

Natalia de la Rosa

Instituto de Investigaciones Estéticas, Unidad Oaxaca, UNAM, México

Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons

Atribuição - Não Comercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC)

© 2024 Gemma Argüello Manresa, Natalia de la Rosa

RESUMEN

La historia reciente en México no puede entenderse sin la tensión existente entre una redefinición y disputa por el espacio público. En un contexto de violencia necropatriarcal, donde los cuerpos feminizados son vulnerables, el espacio público se ha convertido en una zona ambivalente, entre el peligro que representa y la necesidad de una reapropiación que confronta directamente el discurso oficial, histórico, político y social. En este trabajo buscamos exponer expresiones y acciones artísticas en el espacio público en México por medio de un acercamiento capaz de visibilizar producciones y actualizaciones de diálogos intergeneracionales. A partir de una revisión de conceptos específicos y de estrategias concretas, pretendemos exhibir formas de acercamiento y lectura a procesos político-estéticos característicos por su condición crítica y dinámica. Buscamos trazar y definir una metodología de estudio a través de la revisión crítica y analítica de estrategias de intervención en el espacio público por medio del trabajo de artistas como Mónica Mayer e Alma Camelia, o colectivas como Anti-Monumenta, Brillantinas con Glitter y proyectos como *El mural que debió ser*.

Palabras clave: arte público, feminismos, antimonumentos, arte contemporáneo, iconoclasia

ABSTRACT

Recent history in Mexico cannot be understood without the tension between a redefinition and dispute over public space. In a context of necropatriarchal violence, where feminized bodies are vulnerable, public space has become an ambivalent zone, between the danger it represents and the need for a reappropriation that directly confronts the official, historical, political and social discourse. In this paper we seek to expose artistic expressions and actions in the public space in Mexico through an approach capable of making visible productions and updates of intergenerational dialogues. From a review of specific concepts and concrete strategies, we intend to exhibit ways of approaching and reading political-aesthetic processes characterized by their critical and dynamic condition. We seek to outline and define a methodology of study through the critical and analytical review of intervention strategies in public space through the work of artists such as Monica Mayer and Alma Camelia, or collectives such as Anti-Monumenta, Brillantinas con Glitter and projects such as *El mural que debió ser* (The Mural that Should Have Been).

Keywords: public art, feminisms, anti-monuments, contemporary art, iconoclasm, iconoclasm

RESUMO

A história recente do México não pode ser compreendida sem a tensão entre uma redefinição e uma disputa pelo espaço público. Em um contexto de violência necropatriarcal, onde os corpos feminizados são vulneráveis, o espaço público tornou-se uma zona ambivalente, entre o perigo que representa e a necessidade de uma reapropriação que confronta diretamente o discurso oficial, histórico, político e social. Neste artigo, procuramos expor expressões e ações artísticas no espaço público no México através de uma abordagem capaz de tornar visíveis produções e atualizações de diálogos intergeracionais. A partir de uma revisão de conceitos específicos e de estratégias concretas, pretendemos expor formas de abordagem e de leitura de processos político-estéticos caracterizados por sua condição crítica e dinâmica. Procuramos delinear e definir uma metodologia de estudo através da revisão crítica e analítica de estratégias de intervenção no espaço público através do trabalho de artistas como Mónica Mayer e Alma Camelia, ou de coletivos como Anti-Monumenta, Brillantinas con Glitter e projetos como *El mural que debió ser*.

Palavras-chave: arte pública, feminismos, antimonumentos, arte contemporânea, iconoclastia

Gemma Argüello Manresa es investigadora, escritora y curadora. Trabaja estética y política, prácticas artísticas participativas y sociales, así como arte feminista. Ha realizado curadurías para diversos museos y espacios culturales. Es profesora del Colegio de Filosofía y del Posgrado de Género en la UNAM, curadora de Galería Abierta para la Colección Femsa en Monterrey (2023-2024), es miembro del Sistema Nacional de Investigadores Nivel 1 y co-dirige la Oficina de Proyectos Editoriales.
<https://orcid.org/0000-0001-8538-6835> | gemma.arguellom@gmail.com

Natalia de la Rosa es historiadora del arte y curadora. Trabaja el arte moderno y contemporáneo en México, el arte público y sus actualizaciones críticas. Curadora del Museo de Arte Moderno entre 2014 y 2016; Posdoctorante Asociada en la Duke University (2016-2018) y becaria posdoctoral en el Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM (2020-2022). Autora del libro David Siqueiros en el Hospital de la Raza e Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Unidad Oaxaca.
<https://orcid.org/0000-0003-3367-0345> | nataliadelarosa83@gmail.com

1. Entre el vandalismo y la iconoclasia

Realizar un recuento de las diversas expresiones y acciones artísticas recientes en el espacio público en México no es una tarea fácil. Específicamente, en el caso de aquellas que están enmarcadas por el feminismo y las luchas en contra de la violencia de género en el país, existen una variedad de prácticas que van desde el emplazamiento de antimonumentos en distintas ciudades, acciones performáticas, el trabajo de distintas artistas fuera y dentro del mundo del arte, la apropiación de estrategias que se originaron en el arte por parte de activistas feministas, la recuperación de los proyectos planteados por artistas mujeres y que en su momento no se les permitió realizar, hasta las intervenciones en el patrimonio y distintos dispositivos arquitectónicos urbanos, calificados en los medios como actos vandálicos. Estas últimas son de especial interés, ya que enmarcan en México la recepción que tiene el activismo de la cuarta ola del feminismo en este contexto tanto por los medios como por el Estado.



Eneas de Troya, *Ángel de la Independencia* después de las protestas del 16 de agosto, 2019.

Fuente: <https://www.flickr.com/photos/eneas/48621062726>. Consultado el 21 de agosto del 2021.

El 16 de agosto del 2019 se organizaron varias manifestaciones en México a raíz de la convocatoria de distintas colectivas y organizaciones feministas bajo el #NoMeCuidanMeViolan para protestar contra la violencia de género y los feminicidios en el país, y para exigir justicia para las víctimas de violación cometidas por policías. Como en muchas protestas, se realizaron distintas pintas a lo largo del recorrido, pero las que adquirieron mayor visibilidad a nivel nacional fueron aquellas realizadas en el Ángel de la Independencia, monumento emblemático de la Ciudad de México erigido en 1910 para conmemorar el Centenario de la Independencia de México durante el periodo de la dictadura del General Porfirio Díaz. En el pedestal que sostiene la columna se postra una Victoria alada, la cual es reconocida como un icono emblemático de la ciudad, y donde las manifestantes realizaron distintas pintas en la que se encontraban mensajes como: "México Feminicida", "Amigas, se va a caer", "La policía nos mata", "La patria mata" o "Asesinos". Ante la respuesta del Estado y los medios, que calificaron dichas pintas como actos vandálicos, un grupo organizado de restauradoras se organizó como el colectiva independiente Restauradoras con Glitter y con los #VivasNosRestauramos, #PrimeroLasMujeresLuegoLasParedes #MujeresNoParedes, #YoTeRestauoro, #LaVidaEs-Patrimonio #RestauoroMonumentosConservoLaMemoria lanzaron el 21 de agosto una carta al presidente y a la jefa de gobierno de la Ciudad de México, la sociedad civil y agrupaciones feministas señalando lo siguiente:

"1. Aunque de ninguna forma promovemos que se realicen pintas en los bienes culturales, entendemos la importancia social y transgresora de éstas, como parte de los procesos que acontecen en torno a ellos en contextos específicos... La cobertura mediática en general ha preferido enfatizar el efecto visual de las pintas en lugar de enfocarse en lo verdaderamente importante: los centenares de casos de violaciones y feminicidios que no deberían haber ocurrido jamás, y que alarmantemente aumentan todos los días. Las pintas son un mero síntoma de la violencia desorbitada en que vivimos, y como tal deberían socializarse por los medios para promover la atención del problema de fondo. Sostenemos que su permanencia debe ser

un recordatorio palpable de la condenable situación de violencia en nuestro país, y que por ende ninguna deberá ser removida hasta que no se atiende y se dé solución al problema de la violencia de género en nuestro país.

2. Consideramos que, por su alta relevancia social, histórica y simbólica, las pintas deben ser documentadas minuciosamente por profesionales, con el objetivo de enfatizar y mantener viva la memoria colectiva sobre este acontecimiento y sus causas, así como promover una toma de conciencia para planear y gestionar soluciones al problema de fondo... Por todo esto, solicitamos que sea el colectivo quien realice esta documentación, ya que contamos con las especialistas capacitadas para hacerlo...

[...]

4. Este colectivo considera que ningún profesional de la conservación debe prestarse a realizar la intervención de remoción de las pintas hasta que el Gobierno Federal realice las acciones necesarias para garantizar la seguridad de las mujeres en territorio mexicano y en la sociedad notemos resultados visibles en la reducción y castigo de la violencia de género en todas sus expresiones..."¹

1 <https://twitter.com/RGlittermx/status/1164371199054548992>. Consultado el 25 de junio del 2021.

Las Restauradoras con Glitter terminan dicho documento señalando que "el patrimonio cultural puede ser restaurado, sin embargo, las mujeres violentadas, abusadas sexualmente y torturadas nunca volverán a ser las mismas; las desaparecidas seguirán siendo esperadas por sus dolientes y asesinadas jamás regresarán a casa. Las vidas perdidas no pueden restaurarse, el tejido social sí". De manera similar, el 10 de marzo de 1914 durante la primera ola del feminismo sufragista, Mary Richardson acuchilló la Venus del Espejo (1647-1651), de Diego de Velázquez, en la National Gallery de Londres. En su declaración en el periódico *The Times* señaló lo siguiente:

If there is an outcry against my deed, let everyone remember that such an outcry is a hypocrisy so long as they allow the destruction of Mrs. Pankhurst and other beautiful living women, and that until the public cease to countenance human destruction the stones cast against me for the destruction of this picture are each evidence against them of artistic as well as moral and political humbug and hypocrisy. (Tyburczy, 2016, p. 76)

En redes sociales estas nuevas manifestantes fueron calificadas de “feminazis”, mientras que en su tiempo Richardson llegó a ser apodada “Mary la Acuchilladora”, “La Destripadora” o, simplemente, “La Acuchilladora” (Gamboni, 2014). Unas y otras han sido descalificadas y sus acciones son caracterizadas como un sinsentido, priorizando el daño patrimonial frente a las demandas que ellas defienden. A su vez, ambas acciones fueron calificadas como actos vandálicos. Sin embargo, como se argumentará a continuación, éstas son acciones iconoclastas.

Iconoclasia y vandalismo son términos intercambiables dependiendo de quien se encuentra en una posición de poder ante el acto de enunciación. Una de las características de los actos vandálicos que tanto David Freedberg (2017) como Dario Gamboni señalan es que carecen de intención o motivo aparente, ya que el vandalismo y vándalo son términos que “siempre estigmatizadores e implican ceguera, ignorancia, estupidez, bajeza y falta de gusto” (Gamboni, 2014). En cambio, la iconoclasia “implica una intención, a veces una doctrina” (Gamboni, 2014) y, como señalan Anne McClanan y Jeff Johnson, representa un ataque que hecho a partir de ciertos principios o una intención está “dirigido principalmente a los referentes del objeto o a su conexión con el poder que representan” (McClanan & Johnson, 2005). Los actos iconoclastas no implican sólo la destrucción o eliminación de objetos, sino “la intención de atacar su relación con ese poder” (McClanan & Johnson, 2005). El vandalismo, en cambio, se utiliza desde el poder para señalar ciertos actos y despojarlos de sentido ante la opinión pública. Mientras tanto, la iconoclasia es una categoría, que, si bien data de la época Bizantina, ha ido variando su significado, ya sea para describir la destrucción de imágenes religiosas o para elogiar acciones con un trasfondo político que se realizan para destruir o dañar un objeto que simboliza el poder en un momento determinado. La primera es una categoría sociológica y psicológica, mientras que el segundo es un concepto reconocido en la historia del arte.

Tanto en las sufragistas de inicio siglo XX como en las activistas mexicanas en la actualidad, existe un cuestionamiento frente a la

división entre el espacio público y privado, a partir de una clara configuración patriarcal, en la que los mandatos de feminidad y masculinidad impiden que las mujeres ocupemos los espacios públicos y la esfera pública, pero, además, en el caso de México, esa esfera pública sea considerada como un espacio donde vivimos distintas violencias de género de manera sistémica. Asimismo, se desafía el concepto de patrimonio desde una noción restrictiva de propiedad que impide que cualquiera pueda resignificar y apropiarse de él, dejando que se congele en el tiempo o que constantemente haya una asepsia constante que borra la memoria de la protesta. A diferencia de lo que señalan los medios, las intervenciones realizadas no implican un daño irreparable al patrimonio, ni tampoco carecen de sentido. Ambas, como iconoclasias, ubicadas en dos distintas de las olas del feminismo, responden a la impunidad y permisibilidad con la que actúa el Estado frente ejercicio de la violencia contra las mujeres y tienen como objetivo obras y/o monumentos que simbolizan el poder patriarcal y del estado desde su perspectiva. Como señalan Anne McClanan y Jeff Johnson: “el objeto individual por sí mismo, y no sólo lo que representa, debe poseer cierta gravedad para que su destrucción se deplorada o celebrada como iconoclasta” (McClanan & Johnson 2005). Por ello, es necesario analizarlas desde las materialidades que son dañadas, en tanto que son señaladas como símbolos del poder patriarcal, y su motivación responde a una genealogía en la historia de los movimientos feministas y en la historia del arte desde la cual pueden ser interpretadas como iconoclasias y no como actos vandálicos.

Dentro de los movimientos feministas existen además otras acciones iconoclastas que, si bien no implican en principio daño físico alguno a la propiedad patrimonial, afectan la carga simbólica en el imaginario social del patrimonio en cuestión. Por ejemplo, a más de un año después de las pintas al Ángel de la Independencia de la Ciudad de México, como respuesta a las descalificaciones por parte del presidente de México (Andrés Manuel López Obrador) de las protestas feministas, la violencia de género y los feminicidios, el 7 de marzo del 2021, un día antes de la marcha del 8M, un grupo de mujeres proyectaron a las afueras del Palacio Nacional, que ahora

alberga la sede del Poder Ejecutivo Federal, frases como: “México feminicida”, “Aborto legal ya” y “Un violador no será gobernador” (en respuesta al apoyo del presidente y su partido a la candidatura de Félix Salgado Macedonio a gobernador de Guerrero, siendo un hombre acusado de violación). Además, se intervinieron las bardas que la policía colocó para proteger el recinto de las manifestantes con un memorial realizado por colectivas feministas y madres de mujeres víctimas de feminicidio y desaparición forzada.

Las intervenciones feministas ante la colocación de las bardas que el gobierno denominó como “Muro de la paz” es una respuesta que revirtió el sentido de vandalismo que les otorga el poder a las acciones iconoclastas y que formalmente se asemeja a otro tipo de intervenciones artísticas en el espacio público.



2 <https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX/photos/a.100898927952519/485889829453>
425. Consultado el 21 de agosto del 2021.

Fuente: Restauradoras con Glitter (7 de marzo del 2021)²



Fuente: Restauradoras con Glitter (30 de marzo del 2021)³

³ <https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX/photos/a.100898927952519/500627767979631>. Consultado el 21 de agosto del 2021.

De la misma forma, esta inversión de sentido, ya no sólo en la intervención del patrimonio sino en la configuración del mismo en aras de su resignificación en el espacio público, estuvo presente en las distintas Antimonumentas, la primera erigida el 8 de marzo del 2012, el Día Internacional de la Mujer frente al Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México; y las subsecuentes, una el 25 de noviembre de 2019, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia Contra la Mujer, en Nezahualcóyotl, Estado de México, y tres el 25 de noviembre del 2020, una en Guadalajara, Jalisco, otra en Chetumal, Quintana Roo, y otra en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Esta última fue retirada por las autoridades, mientras que la de Chetumal fue destruida en el año 2021. Tanto las intervenciones del 2021 como las Antimonumentas, permiten cuestionar la pertinencia de la noción de arte público para definir este tipo de acciones, independientemente de la intencionalidad de quien la realiza, esto es si fueron pensadas como obra de arte, además de ser un medio de protesta. Es decir, si el arte público como una categoría en la historia del arte

que incluye una diversidad muy amplia de prácticas, que van desde lo escultórico a lo performático y al monumento, puede servir como marco para interpretarlas y dotarles de una pertinencia histórica, de la misma forma que muchas de las acciones iconoclastas fuera y dentro del arte son incorporadas dentro de las narrativas de la historia del arte de la iconoclasia, como por ejemplo la que establece la exhibición *Iconoclash* en KZM, curada por Peter Weibel, Bruno Latour, Peter Galison, Adam Lowe, Joseph Leo Koerner, Dario Gamboni y Hans Ulrich Obrist en el 2002 que incluye diversos “iconoclashes” (término que acuña Latour para definir acciones iconoclastas cuyas consecuencias son inciertas) en la historia.

La importancia de cuestionar cómo y desde dónde interpretar estas prácticas de resistencia de los distintos feminismos, radica en que permite incorporarlas dentro de las narrativas hegemónicas de la historia del arte desde una perspectiva feminista, pero además da pie para analizar su relevancia y los riesgos que puede tener incluirlas dentro del museo. Frente a Anne Eaton e Ivan Gaskell, quienes argumentan que, al menos en el caso de artefactos subalternos (y podríamos extenderlo a otros artefactos que no están incluidos en las narrativas hegemónicas) el museo no los descontextualiza en la medida en que “los artefactos son promiscuos” y “se mueven dentro de esferas culturales, tomando nuevos significados y funciones sin comprometer su identidad” (Eaton & Gaskell, 2009), las iconoclasias y los registros de las mismas pueden volverse estériles. La incorporación de las distintas formas de iconoclasia como documento u objeto, así como los registros de arte público, corre el riesgo de reducir su papel a una mera función informativa, dejando de lado las implicaciones políticas que tiene la protesta detrás de la iconoclasia, así como la dimensión política del arte público, en tanto que la función narrativa del museo y la exposición es reducida. Sin embargo, les permite tener un lugar en la historia al resignificarlas como iconoclasias y no como vandalismos, y, en algunos casos, su función informativa o como plataforma que alberga distintas manifestaciones artísticas de corte político puede tener un impacto imprevisto a largo plazo.

Por ejemplo, Mónica Mayer, una de las artistas feministas más importantes en la historia del arte reciente de México, presentó en 1978 su pieza *El tendedero* en el Museo de Arte Moderno en la Ciudad de México para la exposición *Salón 77/78* y un año después en el proyecto *Making it Safe. A Project on Violence Against Women in Ocean Park*, organizada por la artista Suzanne Lacy en Santa Mónica, California. En esta pieza, que además ha sido reactivada en distintas ocasiones hasta la fecha, la artista colocó un tendedero en el que invitaba a las mujeres a completar la frase “Como mujer lo que más me disgusta de la ciudad es...”. En las respuestas se encontraban experiencias repetidas de violencia en el espacio público. La relevancia de la pieza rebasa el ámbito del museo o el arte público/participativo. La estrategia que se originó como una forma de “artivismo” feminista pasó a formar parte del imaginario de tal forma que fue recuperada en el 2019 por estudiantes organizadas en distintas universidades de México a raíz del movimiento #Metoo en el país, como herramienta para denunciar y visibilizar las violencias de género, pero sobre todo para presionar a las autoridades para implementar políticas en contra de la violencia de género dentro de los espacios escolares. En esta reapropiación, se reinventó el tendedero pasando de una invitación a completar una frase en papeles a ser un espacio para que las víctimas escribieran sus experiencias o se señalaran directamente a violentadores. Estas acciones no sólo tienen una dimensión política, sino que, como una reinterpretación actual de la acción de Mónica Mayer que estuvo bajo el cobijo del museo, abren una discusión en torno a la reapropiación de las artes vivas cuyo valor patrimonial es difuso, en tanto que son efímeras, pero que al estar albergadas por el museo se les otorga un lugar en la historia, permitiendo además que sean apropiadas sin que jamás vayan a dañar ningún tipo de materialidad. Sin embargo, aún a pesar de que estas reapropiaciones no implican un daño a un objeto, monumento o edificio, son criticadas por la opinión pública y sancionadas institucionalmente, en tanto que los señalamientos no son respaldados por denuncias legales, afectan directamente a los denunciados, los papeles son pegados en las paredes, de tal forma que son desacreditadas para reducir su potencial político como formas de acción directa en aras de ser señaladas como vandalismo.

En este sentido, muestran que el museo tiene un papel de refugio que resguarda no sólo el patrimonio y dota de valor patrimonial a los objetos, las acciones y sus registros, sino que también los protege de las consecuencias que éstos pueden tener al dejar de ser arte y salir al espacio público que no está bajo su cobijo.

1. Monumentos, actualización artística y post-patrimonio

Los ejemplos antes señalados exponen una noción de patrimonio que oscila entre confrontación y transformación. Para José de Nordenflycht, en el contexto de las movilizaciones en Chile, el disenso es una forma constante para la definición del patrimonio (Nordenflycht, s/d.). Ante esta cualidad dinámica de su entendimiento, propone una forma creativa de enunciación, al tener conciencia sobre la propia condición inventiva del término (Hobsbawm, 1990), como sucede con las tradiciones, más allá de las definiciones jurídico-céntricas que suelen ser limitadas y poco flexibles (Nordenflycht, s/d.). Las preguntas que propone este autor son: ¿Cómo queremos entrar al futuro? ¿Acumulando o abandonando el patrimonio? ¿Abusando o respetando el patrimonio? ¿Guardando o liberando el patrimonio? ¿Qué hacer con el pasado, cómo guardar a las otras generaciones? ¿Qué tanto abusamos y qué tanto respetamos la memoria?, ya que cada generación tiene el derecho de decidir sobre el patrimonio (Nordenflycht, s/d.). Estas apropiaciones atraviesan la pregunta sobre qué representa el patrimonio, si sigue considerándose una ruina o tiene una posibilidad deseable. Las reflexiones que surgen a partir de las acciones y movilizaciones antes señaladas se centran en una necesaria redefinición de conceptos tales como el monumento y el patrimonio, así como de las propias formas de conservación y coleccionismo. Estos procesos relacionados a movilizaciones vinculadas a los feminismos no están separados de los espacios de análisis desatados por las estrategias anti-racistas y anti-coloniales⁴. A partir de la teoría poscolonial y de(s)colonial, el análisis dedicado al patrimonio sitúa un diálogo con los museos y monumentos, centrándose en el punto de crítica a las implicaciones simbólicas y materiales de los objetos que componen las colecciones de museos nacionales en países con una historia

4 Un parteaguas para la visibilización a nivel global respecto a la urgencia de estos debates despuntó tras el asesinato de George Floyd a manos de la policía en el estado de Minnesota en 2020, donde millones de usuarios fueron testigos de este condenable hecho. A partir de este acto de violencia extrema y de las movilizaciones masivas de Live Black Matters, diversos museos abrieron el debate a las políticas anti-racistas. Algunos de los foros abiertos para reflexionar sobre este problema y debatir las posibles transformaciones del museo fueron: el Hammer Museum, The New School y The Museum of Fine Arts de Houston.

de intervención colonial, como Francia, Gran Bretaña, Alemania y los Estados Unidos. Achille Mbembe es uno de los autores que al analizar las condiciones de la necropolítica, las estructuras económico-políticas de la modernidad y el neoliberalismo (Mbembe, 2016), ha expuesto las posibilidades de la memoria crítica y restaurativa ante los procesos de pos-colonialidad, en contextos como el de Sudáfrica.

En una conversación llevada a cabo entre Sarah Nuttall y Mbembe, estos autores destacaron la necesidad de pensar los monumentos de distinta forma a cómo se ha hecho en el pasado. Nuttall explica que los monumentos deben concebirse dentro de una noción de tiempo político. Al estar vinculados a la memoria son modificados al momento en que la sociedad cambia. En este proceso, sucede un intercambio de construcción, destrucción y reconstrucción destinado al “pensamiento público” y a una exhibición permanente en un espacio común, debido a dicha condición constitutiva (Nuttall & Mbembe, 2018). Al tomar en cuenta la naturaleza del monumento, Nuttall se pregunta: “¿Los monumentos deben archivar; son sólo archivos a los que concedemos un tiempo monumental, el poder de presidir el pasado? ¿Quién decide cómo un monumento debe ser intervenido, transformado, criticado o destruido?” (Nuttall & Mbembe, 2018). La autora sudafricana destaca una condición generalizada para el monumento en el siglo XXI, una suerte de anti-monumentalidad que “entiende un monumento contemporáneo como una intervención en el poder del lugar, en nombre del tiempo y sujeto a la fuerza del cambio” (Nuttall & Mbembe, 2018). Por su parte, Mbembe describe un proceso donde diversas alternativas para la resignificación de los monumentos se hacen visibles. Una de ellas depende de la incorporación de estos procesos al museo, con el fin de contextualizarlos adecuadamente. No obstante, el autor ha cambiado de postura al repensar también en su propia naturaleza (material, simbólica, política). Explica: “Por definición, los monumentos no significan nada a priori. En primera instancia, un monumento no es más que un haz de materia diseñado por humanos y hecho público en virtud de ocupar un espacio de visibilidad” (Nuttall & Mbembe, 2018). El crítico insiste en pensar en el mármol, el bronce, el oro, la plata y la piedra que constituyen a estos objetos, debido

a que en la elección material se hace un comentario temporal de perdurabilidad geológica y mineral. Esta materialidad es intervenida y puesta en tensión por medio de referentes efímeros (la vida misma), ya que son figuras de héroes o próceres las que moldean al monumento en aras de una “inmortalidad”. Mbembe cuestiona este sentido de permanencia, debido a que tanto lo humano y lo no humano está destinado a concluir o a ser destruido. El autor explica que la relación entre memoria y monumento es más amplia. Que el acto de recordar es complejo y escapa de los artefactos y huellas definidas por las instituciones. Invita a activar la memoria más allá del vínculo con el monumento y a recordar conscientes de un proceso de destrucción o borramiento: “Con el impulso de destruir que está envolviendo nuestro mundo, muchos de nosotros nos veremos cada vez más obligados a recordar en ausencia de cualquier rastro porque todos los rastros habrán desaparecido o se habrán borrado. Nuestros monumentos se habrán convertido en montones de escombros, desechos no reciclables o polvo” (Nutall & Mbembe, 2018).

En el caso de nuestro estudio, esta pregunta sobre el tiempo es fundamental. Las intervenciones iconoclastas (pintas, rasgaduras, roturas) a estos monumentos existentes inciden por medio de una noción alterna de temporalidad que actualiza y reta el intento de continuidad perpetua e inalterable del monumento. Al mismo tiempo, activan otra forma de remembranza. Un ejemplo claro sobre este juego entre huella y borramiento es el que representa el acto fotográfico de las marchas, donde un testigo activo realiza un registro del proceso como parte de una alternativa de archivo y memoria. La artista Alma Camelia (Estado de México, 1992) realizó una serie fotográfica de las manifestaciones entre el 7 y 8 de marzo de 2021, referidas anteriormente. La serie se centra en retratar las bardas en el Palacio Nacional y el Palacio de Bellas Artes, así como pintas y carteles que dieron un nuevo sentido a las estatuas públicas. Las imágenes presentan las siguientes frases: “Nosotras construimos nuestras memorias” y “Todo lo que hemos callado ahora grita libertad”. De este conjunto destaca la fotografía de la escultura ecuestre de Carlos IV, realizada por el escultor español Manuel

5 Esta obra, realizada por Tolsá a partir de una sola colada, fue instalada originalmente en la Plaza Mayor (Zócalo) de la capital de la Nueva España en 1803. En 1821, en el contexto de la consumación de la Independencia, fue cubierto por un año azul y se dieron los primeros intentos por destruir esta obra. En 1822, Lucas Alamán convenció al presidente Guadalupe Victoria a que se conservara y resguardara debido a sus cualidades artísticas, por lo que fue llevada a la Universidad Nacional. En 1852, fue trasladada a los nuevos Paseo de la Reforma y Paseo de Bucareli, donde fue protegida por unas rejas. En las primeras décadas del siglo XX dialogó con los primeros edificios verticales modernos, como fue la Lotería Nacional y el Edificio Corcuera, afectado y destruido a raíz del terremoto de 1957. Entre las transformaciones del paseo y la realización del MUNAL, el caballito fue dispuesto en la plaza de la calle de Tacubaya en 1979, frente al monumental Palacio de Minería.

Tolsá en 1803. Esta obra tiene una amplia historia de traslados, intervenciones y escándalos,⁵ por lo cual contiene una acumulación de capas de significados que suman a su sentido conmemorativo original. En 1979, "El Caballito", como comúnmente se conoce a esta obra neoclásica, fue instalado a las afueras de lo que sería el Museo Nacional de Arte (1981) y a partir de esta acción dio nombre a la plaza que ahora lo resguarda, llamada como Plaza Manuel Tolsá. Este gesto ofreció un peso histórico y una genealogía artístico-académica a este museo. Las fotografías de Alma Camelia dedicadas a esta escultura intervenida resultan una elección potente, debido a que ponen énfasis en otra forma de pensar la disputa frente al Estado.



Alma Camelia, *Registro del 7 y 8M*, Ciudad de México, 2021

Las imágenes dan cuenta de cómo lxs manifestantes lograron tirar las bardas azules en este emplazamiento (que ya estaban instala-

das debido a un proceso de restauración de la obra) y alcanzaron el monumento. Pueden leerse en las vallas frases que dicen “Se pudo”, mientras en la base se reconocen frases en rojo, negro y amarillo que expresan lo siguiente: “Macho violador”, “INBA violador”, “La sangre que derramaste la pagarás”. La fotografía hace evidente un señalamiento efectivo a la violencia colonial-patriarcal (ya que la escultura remite al orden virreinal de los Borbones) y a sus formas constantes de renovación (el Estado moderno y sus instituciones), donde el museo y el monumento representan ejes determinantes para su constitución. Estos gestos colectivos activan una crítica y disputa directa sobre la memoria y sus formas de representación. Así, la iconoclasia da forma a una alternativa para el registro, el archivo y la memoria⁶.

6 La artista, inclusive, reclamó que los medios de comunicación y las instancias académicas no dieran crédito a las imágenes de las activistas y manifestantes, o que distribuyeran registros en dron (desde una mirada privilegiada y masculina) de estos eventos.

Si estas reflexiones se ponen de suman a los casos señalados anteriormente, permiten comprender y exponer por qué en México, como en otros puntos del hemisferio, la opción de una resignificación del monumento resulta una apuesta necesaria, ya que ofrece una alternativa, paralela a opciones abolicionistas e iconoclastas también existentes, basadas en la idea de la destrucción del museo y la repatriación de objetos. A su vez, este acercamiento obliga a una revisión de los modelos culturales del nacionalismo y la estructura artística global, al ser los espacios de enfrentamiento que estas otras narrativas plantean. Frente a propuestas cívicas y colectivas, como las representadas por los murales efímeros y pintas frente al Palacio Nacional o en el Ángel de la Independencia, se encuentran las reinterpretaciones hechas en el espacio público desde una revisión histórica a la propia historia del muralismo mexicano.

7 Registro realizado y cedido por las participantes del Proyecto El mural que debió ser (2021).



*El mural que debió ser,*⁷ 2021. Acrílico sobre muro. 4.3 x 9.92 m
Mural colectivo organizado por Cassandra Sumano (artista visual) y Dea López (curadora).

Ejemplos como el proyecto *El mural que debió ser* (2021), muestran otra parte de la historia que en el caso de México ha mantenido una disputa constante entre espacio público e intervención artística. Esta propuesta, realizada por Cassandra Sumano y Dea López desde Oaxaca, retoma un momento de censura a María Izquierdo llevado a cabo por los muralistas Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Pintado por más de 100 mujeres, la obra es una recreación y al mismo tiempo una protesta. Retoma los bocetos que la pintora mexicana María Izquierdo diseñó para un mural que, finalmente, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros impidieron que la muralista realizara en la década de 1940. Este ejemplo fue el segundo caso fallido de intervención pictórica en un recinto oficial. El Gobierno encargó a Izquierdo un mural dedicado a la historia y progreso de la ciudad para la escalera del Palacio del Distrito Federal. Entusiasmada, coordinó la construcción de andamios, adquirió los materiales, contrató a los ayudantes y preparó una serie de bocetos. Tres meses después, el supervisor canceló el proyecto reclamando que los muralistas concluyeron que Izquierdo “estaba poco ejercitada en la práctica del fresco, por lo que era preferible cambiarla a algún otro edificio de menos importancia”. Según explican las curadoras, estos artistas pusieron de ejemplo la escuela o el mercado como los lugares donde pintaban las mujeres. En conclusión, este ejemplo vincula

preguntas respecto a la intervención pública desde otra perspectiva. Por un lado, ofrece una alternativa a las formas de mirada a la historia y la memoria, al visibilizar aquellos momentos de violencia simbólica o patriarcal frente a una apuesta en la que se cuestiona la historia del muralismo mexicano desde el feminismo. A través de un ejercicio curatorial y artístico, se crea una narración distinta sobre el pasado y, a la vez, una actualización de este momento que puede vincularse con las acciones desarrolladas en paralelo. Por otro lado, se insertan en una historia de las intervenciones feministas en el espacio público, que iconoclastas o no, reinterpretan el patrimonio y la historia, desarticulando las narrativas hegemónicas, cuestionando su papel como símbolos, tradiciones, imágenes y objetos que representan el poder patriarcal.

Referencias

Comisarenco, D. (2014). Eclipse de siete lunas. *Mujeres muralistas en México*. Artes de México.

Eaton, A. W. & Gaskell, I. (2009). Do Subaltern Artifacts Belong in Art Museums? In J. O. Young & C. G. Brunk, *The Ethics of Cultural Appropriation*. Blackwell Publishing.

Freedberg, D. (2017). *Iconoclastia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Sans Soleil Ediciones.

Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Cátedra.

Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre racismo contemporáneo*. Futuro Anterior.

McClanan, A. & Johnson, J. (2005). Introduction: O for a muse of fire. In A. McClanan & J. Johnson (Eds.), *Negating the Image*. Ashgate.

Nordenflycht, J. (s/d.). *Iconoclasia y post-patrimonio*. Centro de Investigaciones del Patrimonio. <https://www.facebook.com/114959126812375/videos/3808915352470253>.

Nutall, S. & Mbembe, A. (2018). *Decolonizing the Monument*. Duke University.

Tyburczy, J. (2016). *Sex Museums: The Politics and Performance of Display*. University of Chicago Press.