

Los dispositivos del arte en las disputas por el territorio

Minerva Ante Lezama

Resumen

Se plantea la noción de dispositivos del arte como el conjunto de prácticas y discursos artísticos alimentados por un posicionamiento en torno al habitar o poseer el territorio/espacio urbano; funcionan como estrategias o mecanismos para lograr un fin asociado a la conquista del territorio implementados por actores específicos. Se plantea un análisis cuyo objetivo es explorar cuatro dispositivos del arte que pueden ser antagónicos entre sí y que dan cuenta de la diversidad de personas, comunidades y poderes que recurren a ellos. Las coordenadas teóricas incluyen a Gluzman y Usubiaga (2021), Giunta (2021), Rosler (2017), Gargallo (2016), Bartra (2015), Híjar (2008) y Foucault (2006). La estrategia metodológica implica una revisión inicial desde la autoetnografía, observé casos en los que he participado con algún grado de involucramiento. Los dispositivos planteados son: 1) El arte como instrumento de gentrificación; lo que se conquista con ello es el espacio urbano y la posibilidad de rentabilizarlo. 2) El arte como discurso de política pública; lo que se conquista con ello es la aprobación ciudadana o el voto futuro ligados a un territorio gobernado-. 3) El arte como estrategia de resistencia y acción política; lo que se busca conquistar es el llamado “cuerpo-territorio”. 4) El arte como práctica cotidiana de intervención en el espacio habitado; lo que se conquista es el derecho al barrio y a los lugares desde el trayecto y experiencia individual.

Palabras clave: arte; territorio; disputa; dispositivos; gentrificación.

Abstract

The notion of *art devices* is proposed as the set of artistic practices and discourses informed by a stance concerning inhabiting or possessing territory/urban space; they function as strategies or mechanisms to achieve an end associated with the conquest of territory, implemented by specific actors. This analysis aims to explore four art devices that may be antagonistic towards each other and that reflect the diversity of individuals, communities, and powers that resort to them. The theoretical framework includes Gluzman and Usubiaga (2021), Giunta (2021), Rosler (2017), Gargallo (2016), Bartra (2015), Híjar (2008), and Foucault (2006). The methodological strategy involves an initial review based on autoethnography; I observed cases in which I have participated with some degree of involvement. The proposed devices are: 1) Art as an instrument of gentrification; what is conquered through it is urban space and the possibility of monetizing it. 2) Art as a public policy discourse; what is conquered through it is citizen approval or future votes linked to a governed territory. 3) Art as a strategy for resistance and political action; what is sought to be conquered is the so-called "body-territory." 4) Art as an everyday practice of intervention in inhabited space; what is conquered is the right to the neighborhood and to places from the perspective of individual trajectory and experience.

Keywords: art; territory; dispute; devices; gentrification.

Introducción

Para comprender cómo es que el arte tiene una función relevante en las disputas territoriales es necesario conocer el contexto general. Las prácticas artísticas en la región latinoamericana han tenido diversas configuraciones, ejes discursivos y formas estéticas. En concreto, las prácticas ligadas a las artes visuales han abrevado de diversas genealogías, al menos tres de ellas están muy presentes en el contexto mexicano y latinoamericano: la eurocéntrica, la estadounidense y la situada en la propia región (sus especificidades y relación con el mundo).

Por un lado, la genealogía eurocéntrica con una tradición de las disciplinas, técnicas y estilos nominados "clásicos" o "tradicionales" aunque con procesos de ruptura durante el siglo XX, se manifiesta en gran parte de los textos y referentes revisados en las academias de arte, alimentando no sólo a quienes se forman de manera formal

aunque principalmente. Para dar cuenta de ello podemos mirar libros como *La historia del arte* de Gombrich (2007), -un texto con el que nos formamos quienes estudiamos artes visuales en las últimas décadas en las universidades mexicanas cuyo contenido abarca manifestaciones artísticas principalmente europeas de distintas épocas y de artistas varones y blancos únicamente-; también están los múltiples documentos dedicados al arte clásico o a las vanguardias europeas y a sus artistas canónicos -se pueden revisar distintos acervos bibliográficos universitarios o de espacios museísticos para confirmar esto-; de igual manera, en dicho contexto se realizan las bienales de arte con mayor proyección y visibilidad a nivel internacional -como la Bienal de Venecia en Italia o documenta en Kassel, Alemania-. Su influencia es la más extendida en la población en general y de ella devienen muchas de las miradas y los estereotipos sobre el arte o lo artístico.

Otra genealogía tiene que ver con las artes visuales en Estados Unidos de América. Desde la segunda mitad del siglo pasado dicha región figura como una nueva canonicidad global, posicionando a artistas icónicos y a museos y galerías que marcan el rumbo del consumo, la producción, el coleccionismo, etc. Artistas como Andy Warhol, Edward Hopper, Alexander Calder, Jackson Pollock, Mark Rothko, Jeff Koons, Damien Hirst, Bill Viola, entre otros, forman parte de las colecciones de los museos de arte moderno y contemporáneo icónicos en los distintos países o de las exposiciones con mayor visibilidad y concurrencia en el mundo. El arte pop y el arte conceptual, por ejemplo, tuvieron un importante desarrollo en el contexto estadounidense durante el siglo XX, de igual manera las colecciones de arte públicas y privadas crecieron en dicho contexto constituyendo un patrimonio muy notorio a nivel global (Fernández, 2017). En este caso, al igual que en la genealogía eurocéntrica, se percibe un sesgo de género-clase-raza en sus actores y sus discursos que posiciona lo artístico desde una ubicación en el norte global, aunque hubo una influencia notoria del movimiento feminista en ciertos espacios del arte que hizo notar una crítica y propuestas alternas. La influencia de esta genealogía es importante sobre todo en quienes aspiran a formar parte de los circuitos de circulación del arte contemporáneo.

Una tercera genealogía, no desvinculada de las anteriores pero ubicada en el territorio latinoamericano, implica prácticas artísticas que miran al propio contexto y que incorporan discursos centrados en la identidad cultural, la propia historia, lo político o lo local; en algunos casos desde una perspectiva crítica de los procesos de colonialidad o las violencias epistémicas. En ese tejido emergieron proyectos como

la Bienal de la Habana en Cuba y la Bienal de São Paulo en Brasil, así como grupos de investigación y curaduría como la Red Conceptualismos del Sur. El impacto de manifestaciones del arte latinoamericano en el contexto internacional se ha traducido en proyectos expositivos que también pueden ser analizados críticamente, un buen ejemplo de esto es el libro “Descubrir, exhibir, interpretar. Arte Latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992)” de María Laura Ise (2021).

En este contexto es posible visualizar una mirada crítica en torno a las desigualdades y violencias de género en el arte latinoamericano así como al potencial crítico de las prácticas artísticas feministas analizado por investigadoras y curadoras como Cortés (2023); Ise y Ante (2023); Gluzman y Usubiaga (2021); Corvalán (2021); Giunta (2021); Alcázar (2021); Antivilo (2017); Gargallo (2016) y Cordero y Sáenz (2007), entre otras. A partir de la revisión de las autoras mencionadas, se identifica que en el contexto latinoamericano confluyen perspectivas sobre el arte que abrevan de las otras dos genealogías, que las cuestionan o que se desmarcan de ellas y miran las propias producciones creativas y estéticas, en algunos de los casos desde prácticas populares y en otros desde posicionamientos desvinculados -al menos en gran medida- de las académicas, de las instituciones públicas y del mercado del arte. Con todo lo anterior, podemos afirmar que las configuraciones de lo artístico en el contexto mexicano tienen genealogías distintas que atienden a lógicas diferentes sobre el arte y que son desarrolladas por comunidades creativas con características e intenciones diversas.

En ese contexto de producción de prácticas artísticas es que se enmarca un primer planteamiento de este análisis: en el tenor de alguna de esas genealogías -o configuraciones de lo artístico- o en su entrecruce, diversos actores desde distintos campos han recurrido a la implementación, uso o activación de prácticas artísticas trascendiendo los espacios museísticos o los circuitos tradicionales de exhibición y consumo, con una finalidad que también trasciende procesos tradicionales del arte como la contemplación y la producción y consumo de discursos dentro de los circuitos artísticos. Este interés en los procesos y productos artísticos se desmarca del campo del arte -aunque en algunos casos puede vincularse con él- y de las instituciones que tradicionalmente lo legitiman -aunque en algunas ocasiones también se liga con ellas-. Para analizar dicha cuestión se revisó un marco teórico relevante que da cuenta de algunos de los usos y posicionamientos de las prácticas artísticas en contextos que trascienden el campo del arte.

Marco teórico

Una forma de implementación de las prácticas artísticas para fines que trascienden el campo de lo artístico sin desligarse completamente de él es el llamado arte político o el arte ligado a las luchas sociales. Por un lado, observamos toda una tradición de artistas que se desmarcan de los mercados formales y hegemónicos del arte creando alternativas que no necesariamente se desprenden del campo. Por otro lado, existen experiencias en donde los procesos artísticos se imbrican con las luchas. En el primer caso, Rosler (2017), revisa formas del arte críticas del arte como fetiche o el “arte por el arte” o la aparente inevitabilidad del futuro de las y los artistas como sujetos al servicio de los ricos, se pregunta si “el arte político y de crítica social puede sobrevivir a un mercado sobrecalentado” (Rosler, 2017, p. 33), se responde mirando algunos ejemplos siempre situados y con carácter marginal o de nicho. En el segundo caso, Gluzman y Usubiaga (2021), nos invitan a mirar formas de lo artístico difícilmente deslindables de una protesta social. Una experiencia notoria a nivel latinoamericano es la gráfica producida por la artista estadounidense Rini Templeton que acompañó diversos espacios de protesta social en países como Guatemala, Cuba, El Salvador, Chile, México, entre otros, durante la segunda mitad del siglo XX denunciados procesos de violencia social, dictaduras militares, represión a la organización colectiva, extractivismo y despojo territorial, etc.

En el contexto mexicano figuras como Cristina Híjar (2008); Alberto Híjar (2007) y la Academia de arte emergente y nuevas tecnologías (2007), han documentado diversas manifestaciones artísticas que en la segunda mitad del siglo XX y parte del XXI imbricaron la crítica social y política del propio contexto con los procesos artísticos. Dichas figuras han explorado categorías como el arte político, el arte comunitario, la estética de la pobreza, la gráfica popular y el arte público ejercido principalmente por colectivos y grupos artísticos. Un ejemplo clave del arte vinculado a las luchas en México es el del Taller de Gráfica Popular (TGP) que fue parte de manifestaciones como la de mayo del 68 en la Ciudad de México. En algunos casos dichas formas de lo artístico se quedan inmersas en la protesta social y la memoria y registro que se tiene de ella; en otros casos regresan a los espacios artísticos como documentos de archivo y exhibición, tal es el caso de exposiciones como “La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México. 1986-1997” en el 2007 en el MUCA o “Giro Gráfico” en el 2022 en el MUAC, que dan cuenta de configuraciones del arte con lo político y

los activismos -la primera específicamente en el caso mexicano y la segunda en distintas regiones de Latinoamérica-.

Otra forma de implementación de lo artístico para fines que trascienden el campo es la instrumentalización de las prácticas artísticas con fines de rentabilización del espacio público y los barrios. Un actor clave en dicha cuestión es el sector inmobiliario, sus empresarios y toda una serie de sectores comerciales vinculados a este sector. Una configuración concreta del uso del arte por este actor es la llamada gentrificación de los barrios céntricos en las capitales de los países, particularmente aquella que tiene un carácter fuertemente cultural en lo tocante a las transformaciones emprendidas en su génesis y desarrollo. Al respecto, en la tesis doctoral titulada “Gentrificación, sentido de comunidad y bien(mal)estar en la Ciudad de México” (Ante, 2017), se hace un recuento de la teorización hecha al respecto por autores y autoras en distintos contextos identificando aspectos en común del fenómeno: el encarecimiento del costo de vida y el acceso a viviendas, la sustitución de clases populares por clases adineradas, y la sustitución o modificación de servicios y productos locales. Aunado a ello se revisa en dicho trabajo el vínculo de este proceso con el carácter cultural de los barrios que son sometidos al mismo; se revisan nociones como la de “clase creativa” propuesta por Richard Florida para referirse al fomento de la atracción de comunidades de artistas, productores de contenido y otras figuras vinculadas a las industrias culturales, o como la de “gentrificadores marginales” propuesta por Damaris Rose para hablar de dichos actores instrumentalizándolos debido a su capital cultural para atraer posteriormente a habitantes con mayor capital económico que les sustituirán.

Rosler (2017), en su libro “Clase cultural. Arte y gentrificación” hace un análisis sobre la cuestión, revisa el papel que han tenido las bienales, las ferias de arte, la introducción de espacios de comercialización del arte como galerías y el rol de las y los artistas en los procesos de gentrificación de las metrópolis del mundo, así como en la construcción de grandes capitales. Rosler (2017), analiza la influencia que tuvieron las ideas de Richard Florida en el diseño de políticas públicas posibilitadoras de los procesos de gentrificación, desvelando con ello a otro actor clave: el Estado, particularmente ciertos funcionarios públicos o actores políticos que en alianza con el sector privado contribuyen a la gentrificación empleando las prácticas artísticas y a los artistas como un recurso fundamental.

Los actores políticos institucionales tienen un rol importante no sólo en los procesos de gentrificación sino en el posicionamiento de una

agenda de consumo y producción cultural. En el contexto mexicano un caso clave de ello fue el periodo en que José Vasconcelos fue secretario de educación provocando un legado que sigue teniendo resonancias en nuestra época. Fell (2021), analizó el contexto de política cultural tocante a las artes visuales en dicho periodo identificando que hubo una inclinación fuerte por propiciar una estética nacional y procesos formativos institucionalizados que la promovían a la vez que se pretendía una lógica universalista. El llamado “muralismo mexicano” o la “escuela mexicana de pintura” implicaron toda una apuesta por la transmisión de una ideología nacionalista y valores que apelaban al reconocimiento de un recorrido histórico y político de las clases populares y una crítica a lógicas imperialistas y de regímenes violentos en el sistema-mundo. En la época actual se pueden mirar los planes y programas de desarrollo publicados por los gobiernos en los distintos niveles para constatar las diversas apuestas en materia de arte y cultura. Para investigadoras como Bartra (2015), se ha hecho una apropiación de ciertas prácticas y productos artísticos en la producción de discursos de identidad de los Estados-Nación que anulan a los sujetos creadores de los productos artísticos borrando su clase social, el proceso de producción, la etnia y el género. Aunado a lo anterior, se ha observado con ciertos actores y actrices en el ámbito político institucional hacer uso de prácticas como el muralismo para promoverse como sujetos políticos en la contienda político-electoral -tal es el caso de Sandra Cuevas que siendo alcaldesa comisionó un mural de estilo mexicano que incluye la inscripción de su nombre y cargo; de igual manera Clara Brugada siendo alcaldesa implementó una serie de pintas de murales de flores con su nombre o el de la alcaldía logrando una visibilidad notoria a través de ello, esto en la CDMX en meses recientes-.

Finalmente, existen ciertas formas de lo artístico que dan cuenta de la individualidad en los espacios callejeros, el *graffiti*, los *stickers* y algunas estampas de papel pegadas a modo de *paste-up* son ejemplos cotidianos para las y los habitantes urbanos en las ciudades mexicanas. Para Fraenkel (2017), estos son actos enunciativos, poderosas formas de comunicación que afectan el espacio y a las personas transeúntes puesto que implican un acto performático por parte de quienes los producen además del mensaje concreto que transmiten. Fraenkel habla de “gráfica expuesta” cuando se evidencia un mensaje en el espacio público en donde se muestra tanto la individualidad como la colectividad puesto que en conjunto se configura un discurso que habla sobre lo común. Dichas prácticas tienen una dimensión subjetiva muy relevante que puede tener varios sentidos: de marcaje del territorio, de visibilidad

de la persona o su trabajo, de comunicación con otros en el espacio público, de reivindicación de la individualidad o del derecho a existir y ser vistos en el espacio común, etc. Son prácticas que trascienden el campo artístico pero que tienen un vínculo con él pues representan un lenguaje visual con sus elementos y códigos.

El panorama planteado en los últimos párrafos da cuenta de la implementación de prácticas artísticas diversas que representan dispositivos en la medida en que se vuelven estrategias de actores específicos con fines específicos. Retomo la noción de dispositivo de Foucault (2024, 2006), sin un apego estricto a sus planteamientos, el autor postuló y analizó los dispositivos de poder como configuraciones discursivas y no discursivas con una función estratégica de ejercicio o disputa del poder, que tienen la función de producir algo en el ámbito social; incluyen discursos, instituciones, configuraciones de lo espacial y prácticas diversas. Foucault analizó dispositivos en el ámbito de la seguridad (como la cárcel) y la sexualidad (como la persecución de sexualidades periféricas y la saturación sexual reduciéndola a pocas y estrechas configuraciones de la misma). El segundo planteamiento entonces es el de la configuración de dispositivos del arte en las disputas por el territorio, en este caso, se considera el dispositivo no solamente como un recurso activado desde una posición de poder, sino desde alguna posicionalidad (incluidas las resistencias al poder) en el campo que se disputa. Parto de nociones del urbanismo crítico tocantes a la disputa territorial como los análisis de Lefebvre (2017, 2013), sobre la producción social del espacio que implica un contexto de conflicto entre las fuerzas productivas, mercantilizable y posibilitador del control social, incluida su tesis de la urbanización completa de la sociedad. También retomo la perspectiva de Harvey (2019), en su análisis del espacio como el soporte de la lucha de clases. De ambos también concibo la noción de derecho a la ciudad y planteo que los dispositivos del arte son recursos en el espacio urbano disputado por los actores implicados en esa disputa.

Se plantea en este escrito la noción de dispositivos del arte como el conjunto de prácticas artísticas alimentadas por un posicionamiento y una intencionalidad en torno al habitar o poseer el territorio o espacio urbano. Funcionan como estrategias o mecanismos para lograr un fin asociado a la conquista del territorio, entendiendo el mismo en un sentido amplio: el espacio habitado, el barrio, un espacio social pero también urbano controlado por ciertos poderes, así como la ciudad como espacio físico, pero también social y universo de sentidos. Implican prácticas discursivas y no discursivas, usos del espacio, dinámicas

relacionales específicas con las instituciones, prácticas pedagógicas o comunicativas y se vuelven referentes a retomar en el futuro (es decir, son acciones que tienen una continuidad). Dichos dispositivos son activados por actores distintos como artistas, activistas, políticos, empresarios, etc. Se implementan en situaciones específicas ya sean coyunturales -como una lucha social, un proyecto de urbanización o una campaña política- o cotidianas -como el manifestarse en el barrio a través de estampas y otros recursos artísticos-. Implican fines concretos ligados a esa conquista territorial -como el derecho a existir y manifestarse como individuo en el espacio común; el ejercicio de memoria o de denuncia de una injusticia o violencia; la aprobación de la ciudadanía o de las y los votantes potenciales en la carrera política emprendida; o la rentabilización del barrio o la ciudad-.

Materiales y métodos

Esta es una primera apuesta analítica en la que revisé cuatro casos ocurridos entre el año 2013 y el 2024 en los cuales estoy involucrada en alguna medida, los describo e interpreto desde una perspectiva autoetnográfica, explorando: 1) el tipo de dispositivo del arte en cuestión; 2) los actores implicados; 3) la disputa territorial a la que se avocan; 4) la estética, genealogía y el tipo de estrategias desde lo artístico implementadas; 5) su vínculo con el campo artístico; y 6) los efectos que alcanzo a percibir desde mi participación en ellos. Realicé una tabla analítica en donde incluí la descripción general de cada proceso, mi participación y una descripción e interpretación a partir de las 6 categorías planteadas. Mis coordenadas metodológicas parten de la autoetnografía (Chang, 2016) y las epistemologías feministas (Ante, 2023). El análisis e interpretación de los datos parte tanto de las coordenadas teóricas y metodológicas planteadas en este documento como de mi experiencia como artista visual formada en una academia tradicional de bellas artes, como activista feminista involucrada en diversas luchas por la vida implementando en muchos casos estrategias artísticas y como investigadora de fenómenos sociorbanos y comunitarios con una perspectiva crítica. Reporto aquí los resultados de tal análisis, incluyendo tablas analíticas por cada caso en donde propongo cuatro tipos de dispositivos del arte.

Casos en cuestión

Caso 1. San Mateo Rules

Junio de 2022. Pega de stickers en el Barrio de San Mateo de algún lugar de la CDMX (ver Figura 1). Tras visualizar la práctica cotidiana de pega de stickers en las calles de mi barrio emprendí la actividad de manera personal desde una conciencia como impostora o intrusa (pues no había realizado antes dicha práctica ni conocía a las personas autoras de dichas acciones en mi barrio). Pegué una veintena de estampas con imágenes de mis grabados integrándolos con los stickers ya existentes en postes, señalética, casetas de teléfonos públicos y muros. Conforme avanzaron los días identifiqué que iban desapareciendo paulatinamente de los sitios en donde los pegué, al poco tiempo no había ninguno de mis stickers pero se mantuvieron los existentes durante mis pegas y surgieron algunos nuevos. Mi conclusión es que mis stickers fueron retirados intencionalmente por aquellas personas que han pegado los otros stickers en un acto de negación de mi derecho a manifestarme con ellos. Posiblemente la permanencia de los otros stickers en el barrio -que desde mi percepción pertenecen a distintas personas autoras dada la cantidad y diversidad de estilos en ellos- representa una suerte de derecho ganado o reconocimiento de crew. Posiblemente hay ciertos códigos o rituales necesarios para ganar un reconocimiento y respeto de los stickers pegados a los que no he podido acceder (ver Tabla 1).

Figura 1. Algunos de los stickers en cuestión.



Fuente. Elaboración propia.

Tabla 1. Resultados del análisis del caso San Mateo Rules.

Tipo de dispositivo propuesto	“Arte como práctica enunciativa y autoafirmativa en el espacio habitado” Implica acciones individuales enmarcadas en una conciencia del espacio común o público, pueden estar vinculadas a una comunidad en donde se afirma la identidad individual o social mediante el lenguaje visual.
Tipo de actores implicados	Habitantes del barrio, es decir quienes viven en él, lo transitan, lo trabajan o acuden para “estar” en él con prácticas creativas o artísticas.
Disputa territorial a la que se avoca	La disputa por el derecho a la ciudad y al barrio. Lo que se conquista es el derecho a pronunciarse y enunciar un discurso visual o simbólico en el espacio público y a ser co-productores del espacio común transitado cotidianamente. Conciencia de la privatización de los espacios comunes o de la criminalización de los actos de enunciación en los espacios públicos o comunes.

Estética, genealogía y el tipo de estrategias desde lo artístico implementadas	Estéticas diversas, desde la ilustración digital, el graffiti, la digitalización de imágenes de grabado o de ilustración. Influencia del street art estadounidense, desmarcado de los circuitos formales y del mercado del arte (en sus orígenes), influencia del pop art aunque entremezclado con prácticas artístico-políticas del contexto latinoamericano y movimientos sociales (algunos stickers aluden a luchas sociales contextuales).
Vínculo con el campo artístico	Nulo. Aunque sus actores pueden estar entrelazando estas prácticas con otras que busquen insertarse en los circuitos de circulación del arte.
Efectos que alcanzo a percibir desde mi participación en ellos	En lo individual la experiencia de frustración por no poder expresarme de manera individual mediante mis imágenes artístico-poético-política en los espacios comunes y públicos del barrio que habito. En lo colectivo una negación de actores nuevos a la práctica en cuestión, una experiencia de control del espacio urbano en lo tocante a la expresión individual mediante los stickers.

Fuente. Elaboración propia.

Caso 2. “Las mujeres tenemos memoria”

15 de abril de 2024. Acción mural en la fachada de la Fiscalía General de Justicia (FGJ) de la CDMX (ver figuras 2 y 3). En un momento coyuntural para el caso de Karla y Magda, su red de apoyo nos organizamos para acompañar una entrega de un pronunciamiento de las compañeras a la FGJ-CDMX mediante una acción artístico-política. Realizamos una intervención con pintura y estampas gráficas a modo de paste-up al muro de la fachada de la institución. Mi participación fue como responsable del diseño del mural a partir de los testimonios y hechos recopilados por las compañeras de la red de apoyo y coordinadora de la acción hecha en colectivo. El objetivo del mural titulado “Las mujeres tenemos memoria” fue dar cuenta del caso de persecución política, encarcelamiento ilegal durante diez meses y tortura por parte del Estado mexicano (desde abril de 2022 a la fecha) a las compañeras feministas Karla Tello y Magda Soberanes tras haber sido parte de la ocupación colectiva del edificio que fue la sede de la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) de México. A la fecha las compañeras continúan con un proceso judicial en su contra

emprendido por la CNDH sin gozar de libertad plena. El 15 de abril se realizó esta acción en un muro de aproximadamente 12 x 4 metros, el mural fue borrado en las horas subsiguientes por la FGJ-CD-MX, esa fue su respuesta frente a esta acción; algunos medios libres e independientes cubrieron la jornada y dieron cuenta de ella en sus plataformas. Tres meses después la Comisión de Derechos Humanos de la CDMX emitió una recomendación a las instancias implicadas reconociendo la violación a los derechos humanos de las compañeras, entre ellas la violación al debido proceso y la tortura física, sexual y psicológica. Previamente y posteriormente se realizaron otras acciones semejantes en distintos espacios públicos del país y en muros o exteriores de las instancias donde se encuentran las partes acusadoras. Estas acciones artísticas se suman a una serie de acciones que han contribuido a la visibilidad del caso, a la visibilidad de la red de apoyo a las ex-presas políticas y al fortalecimiento psicosocial de quienes hemos estado involucradas (ver Tabla 2).

Figura 2. Detalle del mural “las mujeres tenemos memoria”.



Fuente. Elaboración propia.

Figura 3. Detalle del mural “las mujeres tenemos memoria”.



Fuente. Elaboración propia.

Tabla 2. Resultados del análisis del caso “Las mujeres tenemos memoria”.

Tipo de dispositivo propuesto	“Arte como estrategia de resistencia y acción política” Implica las prácticas imbricadas entre los activismos, las luchas por la vida y los saberes artísticos o creativos activando experiencias de denuncia, protesta o memoria.
Tipo de actores implicados	Activistas y/o luchadoras (en este caso por la libertad de mujeres presas políticas).
Disputa territorial a la que se avoca	La disputa por controlar los cuerpos en el espacio público y social, ello implica una búsqueda de control y regulación de ciertas corpo-subjetividades (feminizadas, racializadas, disidentes en lo sexual o lo político) por parte de las distintas instituciones (el Estado, la religión, la familia, las instituciones educativas) mediante mecanismos de disciplinamiento y castigo. Frente a ella surgen reacciones de contestación o resistencia que se territorializan en ciertos espacios. Lo que se busca conquistar es aquello a lo que las feministas comunitarias como Lorena Cabnal (s/f) llaman “recuperación y defensa del cuerpo-territorio”.

Estética, genealogía y el tipo de estrategias desde lo artístico implementadas	Genealogía de arte feminista estadounidense e influencia de las prácticas artísticas políticas latinoamericanas y de los grupos de los años sesenta y setenta en México. Gráfica popular, cómic, iconoclasia artística, acciones poético-políticas como las de la colectiva boliviana Mujeres creando.
Vínculo con el campo artístico	Nulo. Aunque sus actores pueden estar entrelazando estas prácticas con otras que busquen insertarse en los circuitos de circulación del arte.
Efectos que alcanzo a percibir desde mi participación en ellos	Estas acciones han contribuido a la visibilidad del caso; a ejercer presión en los actores institucionales implicados para dar respuesta a las demandas; a la visibilidad de la red de apoyo a las ex-presas políticas; y al fortalecimiento psicológico, social y emocional de quienes hemos estado involucradas. Propician la conciencia de contar con más herramientas para la lucha social que se habita y posibilitan la ampliación de las redes.

Fuente. Elaboración propia.

Caso 3. La gentrificación de Regina y el Colectivo MORRA

Abril-junio de 2013. El colectivo MORRA (Mujeres Organizadas por la Rebeldía y el Arte) que estuvo activo entre los años 2011 y 2013 fue un colectivo de artistas feministas del cual fui parte. Durante su periodo activo se realizaron varias acciones participativas en donde se exploraban rutas entre el activismo y el arte. En el primer semestre del 2013 el colectivo concursó y fue seleccionado como parte de un programa de arte comunitario financiado por la Fundación Carlos Slim a través del Fideicomiso del Centro Histórico en el espacio de arte Casa Vecina ubicado en la conocida calle de Regina en el Centro Histórico de la CDMX. Nuestra participación implicó recibir un proceso inicial de formación en torno a prácticas artísticas comunitarias, gestión cultural y creación de públicos, así como la realización del proyecto propuesto por el colectivo con recursos materiales y el respaldo del espacio de arte además a lo largo de tres meses. Durante el proceso de formación uno de los facilitadores (evidentemente crítico del proceso) nos proporcionó una lectura que entre otras cosas hablaba sobre el vínculo del empresario mexicano Carlos Slim y la gentrificación del Centro Histórico de la CDMX, mientras realizamos una serie de propuestas como una radio comunitaria, talleres y un *rally* con habitantes de la zona fuimos tomando conciencia de que éramos

parte de un proyecto gentrificador (ver figuras 4 y 5). Los otros colectivos seleccionados y nosotras fuimos instrumentalizados por una fundación y un empresario que tras años de investigaciones y análisis al respecto podemos reconocer como responsables de uno de los proyectos gentrificadores más notorios de la ciudad: el de la calle Regina. Tras concluir esa etapa de mi vida inicié un programa de doctorado en el que me dediqué a entender los efectos de la gentrificación en la CDMX, comprendí que el papel de las personas artistas o de las llamadas clases creativas había sido fundamental en experiencias como la del *Soho* en Londres o la de distintos barrios en ciudades como Chicago o Nueva York; el modelo era el mismo y la influencia de las ideas de Richard Florida posiblemente tuvieron una repercusión en una parte del sector empresarial y político en la Ciudad de México en la segunda década del siglo XXI.

Figura 4. Cartel general de las actividades realizadas por el Colectivo MORRA en Casa vecina.

CASA VECINA

VIDEO VIVIENDO

Proyecto Creativo de Experiencias Comunitarias

14 DE ABRIL AL 5 DE JUNIO

+ RADIO MORRA

Sábado 14 de abril, 12 h
TOMA EL MICROFONO Y COMPARTE TUS HISTORIAS

+ TALLER

Todos los sábados desde el 21 de abril, 11 a 14 h
SI TIENES ENTRE 11 Y 15 AÑOS
VEN, DIVIÉRTETE Y GRABA TU PROPIO VIDEO

+ RALLY

Sábado 12 de mayo, de 12 a 3pm
¡INSCRÍBETE!! FORMA TU EQUIPO DE 4 INTEGRANTES

INFORMES E INSCRIPCIONES
atencionalpublico@fch.org.mx
 tel: 5709.1540

Casa Vecina es parte de la Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México A.C.

FUNDACIÓN
Carlos Slim

FUNDACIÓN DEL
CENTROHISTÓRICO
DE LA CIUDAD DE MÉXICO

yo
radiofcmora.com

1er Callejón de Mesones 7, Esq. Regina, Centro Histórico, 06080, Ciudad de México.
Tel: 5709.1540. www.casavecina.com / atención al público@fch.org.mx

Fuente. FB del Colectivo MORRA

Figura 5. Fotografía de una de las actividades realizadas por el Colectivo MORRA en Casa vecina.



Fuente. FB del Colectivo MORRA

Tabla 3. Resultados del análisis del caso Colectivo MORRA y la gentrificación de Regina.

Tipo de dispositivo propuesto	“Arte como instrumento de gentrificación” Implica la implementación de acciones como el arte urbano de alta visibilidad y de estética mainstream patrocinado por empresas de gran capital; la aparición de ferias de arte; bienales; semanas del arte; corredores culturales; espacios de residencias artísticas con altos costos para las personas residentes; así como la aparición de galerías de arte contemporáneo.
Tipo de actores implicados	En tanto ejecutores y financiadores se encuentra el sector empresarial en alianza con funcionarios públicos. En tanto gentrificadores marginales artistas y colectivos de arte que forman parte de las llamadas “industrias creativas”.

Tipo de dispositivo propuesto	“Arte como instrumento de gentrificación” Implica la implementación de acciones como el arte urbano de alta visibilidad y de estética mainstream patrocinado por empresas de gran capital; la aparición de ferias de arte; bienales; semanas del arte; corredores culturales; espacios de residencias artísticas con altos costos para las personas residentes; así como la aparición de galerías de arte contemporáneo.
Disputa territorial a la que se avoca	La disputa por el suelo urbano y por el derecho a la ciudad -incluyendo el derecho a la vivienda-. Lo que se conquista con ello es el espacio urbano y la posibilidad de rentabilizarlo por parte de los actores gentrificadores, mientras que su contraparte busca conquistar el derecho a la ciudad y a una vida digna, la justicia espacial y el habitar los espacios a partir de los deseos y necesidades de la gente. También se puede concebir como una disputa por “los comunes” (Gutiérrez, 2021).
Estética, genealogía y el tipo de estrategias desde lo artístico implementadas	Desde la apuesta del sector gentificador se concibe una genealogía del arte contemporáneo hegemónico estadounidense pero con apertura a propuestas locales y ligadas a los procesos comunitarios que pueden abreviar de otras genealogías en el proceso incipiente con fines de gentrificación. Desde la apuesta concreta del colectivo en cuestión la apuesta atiende a una genealogía de arte feminista estadounidense con influencia de las prácticas artísticas políticas latinoamericanas y de los grupos de los años sesenta y setenta en México.
Vínculo con el campo artístico	Ambivalente. El proyecto gentificador está ligado en alguna medida al mercado hegemónico del arte en tanto su foco son las clases medias y altas cuyo poder adquisitivo es alto, estén o no vinculadas formalmente con el campo del arte. Sin embargo, el proyecto del colectivo buscaba insertarse en la ruta del arte feminista en el contexto mexicano, mediante la exhibición y circulación en espacios autónomos o institucionales que apostaran a la crítica feminista al campo del arte.

Tipo de dispositivo propuesto	“Arte como instrumento de gentrificación” Implica la implementación de acciones como el arte urbano de alta visibilidad y de estética mainstream patrocinado por empresas de gran capital; la aparición de ferias de arte; bienales; semanas del arte; corredores culturales; espacios de residencias artísticas con altos costos para las personas residentes; así como la aparición de galerías de arte contemporáneo.
Efectos que alcanzo a percibir desde mi participación en ellos	La colectiva MORRA pese a sus ideales y convicciones relacionados con construir comunidades y sociedades menos violentas, más igualitarias en lo tocante al género y más justas, contribuyó -sin que fuera su intención- a lo opuesto. Esto al haber sido instrumentalizada para un proyecto gentrificador. La colectiva también tomó conciencia de ello en el proceso y se detonaron reflexiones y posicionamientos importantes hacia el futuro tanto en las prácticas artísticas individuales como en las grupales. El empresario y los actores institucionales en cuestión hicieron uso de un dispositivo del arte con éxito, pues se logró avanzar en el proyecto gentrificador de la zona con un recurso movilizador de energías, voluntades y del interés en habitarla.

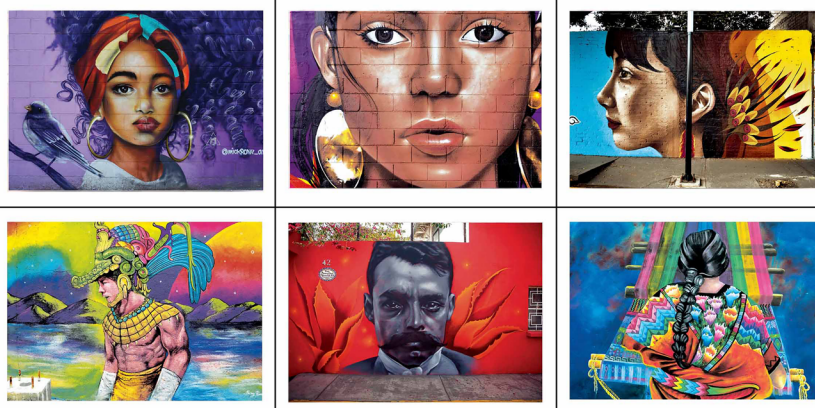
Fuente. Elaboración propia.

Caso 4. “Iztapalapa Mural”

2018 a 2024. En el sitio web oficial del proyecto se enuncia “Iztapalapa Mural es una iniciativa de intervención comunitaria que desarrolla la Dirección Ejecutiva de Cultura del gobierno de la Alcaldía Iztapalapa desde 2018 para recuperar y dignificar los espacios públicos a través del arte, es a su vez un eje del Programa Caminos Mujeres Libres y Seguras, el cual lleva a cabo un trabajo integral de mejoramiento urbano en calles y avenidas a través de iluminación, reparación de baches, poda, reforestación, señalización peatonal, instalación de cámaras de seguridad y la creación de murales artísticos. Lo anterior con el fin de garantizar la seguridad de todos, pero principalmente de mujeres y niñas” (Dirección Ejecutiva de Cultura de la Alcaldía Iztapalapa 2018-2024, s/f, párr.1). En el mismo documento se señala “los temas que se abordan son en torno a la identidad de los pueblos originarios, oficios tradicionales, el cuidado animal y cuestiones de equidad género” (párr.15). La inauguración de estos espacios en el periodo en que trabajé para dicha alcaldía (2018-2019) solía tener la

presencia activa y protagónica de la alcaldesa de entonces Clara Brugada, considero que este proyecto en particular le dio visibilidad en el ámbito ciudadano y el de la contienda política con una potencia propia de las prácticas artísticas que a diferencia de otro tipo de prácticas impactan a nivel subjetivo y comunitario de una forma amplia y profunda. Los discursos planteados en los murales incluyen intereses de diversas colectividades y aluden a distintas luchas, desde mi perspectiva reproduciendo estereotipos y estetizándolas desde un lugar de apropiación cultural más que de construcción colectiva o comunitaria (ver Figura 6). Considero, dada mi experiencia cercana a este proyecto, que en él confluyeron actores políticos con intereses políticos y actores artísticos con intereses artísticos, de manera que a la par que una comunidad de artistas ampliaba sus portafolios de trabajo individual, una alcaldesa que más adelante se postularía para jefa de gobierno (logrando ser elegida) construía una visibilidad política enmarcada en los colores, el folklore, los símbolos y los discursos y consignas de distintas luchas que contenían esos murales que sin duda le fueron de utilidad en su carrera política (ver Tabla 4).

Figura 6. Registro fotográfico de algunos de los murales.



Fuente. Sitio web de la Dirección Ejecutiva de Cultura de la Alcaldía Iztapalapa 2018-2024

Tabla 4. Resultados del análisis del caso “Iztapalapa Mural”.

Tipo de dispositivo propuesto	“Arte como discurso de política pública o de propaganda política” Diversas figuras en la administración pública han implementado estrategias en las que las prácticas artísticas tienen un papel protagónico con fines de reducción de la criminalidad, aumento de la seguridad o fomento de alguna práctica o valor ciudadano, algunas de estas prácticas implican un ejercicio estético, otras el trabajo pedagógico de colectivos o redes con trayectorias en el campo.
Tipo de actores implicados	Gubernamentales o pertenecientes al campo político partidista (recurriendo a artistas en tanto trabajadores del Estado o contratados de manera directa).
Disputa territorial a la que se avoca	La disputa por el poder político en el contexto de la contienda política. Lo que se conquista al implementar este dispositivo es la aprobación ciudadana o el voto futuro ligados a un territorio gobernado o gobernable, así como la superioridad en cuanto a visibilidad o elegibilidad respecto a otros actores políticos de la contienda.
Estética, genealogía y el tipo de estrategias desde lo artístico implementadas	Tradicción del muralismo mexicano con discursos tradicionales y contemporáneos. Genealogía latinoamericana de arte público y político. Influencia del <i>graffiti</i> y el <i>street art</i> . Una apuesta artística de Estado.
Vínculo con el campo artístico	Institucional (agenda cultural producida y promovida por el Estado). El proyecto buscó insertarse en la circulación institucional del arte promovido por el Estado durante el gobierno en turno (se realizó una exposición en las rejas del parque público Chapultepec y en el Museo de San Ildefonso en la CDMX).

Efectos que alcanzo a percibir desde mi participación en ellos	El colectivo de artistas implicados en tanto trabajadores tuvo la posibilidad de desarrollarse profesionalmente y enriquecer sus portafolios de trabajo individual. La alcaldesa construyó una visibilidad política que le fue de utilidad en su carrera política y elegibilidad como jefa de gobierno. A nivel comunitario y ciudadano probablemente los efectos son muy amplios y difíciles de captar, probablemente un sector de la ciudadanía se siente más seguro y le agrada mirar los murales o incluso se identifica con ellos mientras que a otro sector le es indiferente o le desagrada la propuesta. Probablemente a nivel social con el discurso visual planteado en los murales se contribuya a reafirmar ciertos estereotipos de lo artístico y lo estético, belleza, de género, de indigenismo, de lo mexicano, etc.
---	---

Fuente. Elaboración propia

Conclusiones

El arte o las prácticas artísticas lejos de ser un ente ontológico con propiedades específicas y valencias concretas representan recursos con un potencial notorio para fines diversos. Los individuos y comunidades pueden hacer uso de estos recursos que implican aspectos técnicos, simbólicos, comunicativos, psicológicos, testimoniales y políticos para fines distintos, incluso antagónicos. Aquello a lo que llamo dispositivos del arte, puede ser implementado para apropiarse del espacio urbano desde una posición de poder y rentabilizarlo tanto como para democratizarlo; puede ser una herramienta de control político o de emancipación.

Lo artístico no es *per se* algo positivo o negativo, dignificante o contenedor de cualidades específicas, sino que es una herramienta más en las disputas por los territorios (incluido el cuerpo-territorio) con un carácter particular debido a las características propias de los lenguajes artístico-creativos. Puede tener un potencial de visibilidad notorio debido a lo notorio de los elementos del lenguaje visual y a la accesibilidad que tiene dicho lenguaje para un amplio público a diferencia de otro tipo de lenguajes. Los dispositivos artísticos producen discursos verbales o visuales, promueven valores, visibilizan a personas o comunidades con algún fin, sensibilizan, posicionan referentes de ciertas prácticas desde ciertas posicionalidades (como la de la política partidista o el activismo feminista); en otras palabras, afectan de manera física y simbólica el

espacio urbano con la posibilidad de dar continuidad a un proyecto.

Los actores que recurren a los dispositivos del arte, ya sea como ejecutores (actores del campo del arte desde posiciones hegemónicas o desde espacios o proyectos en las márgenes) o como financiadores, impulsores o gestores, encuentran en las prácticas artísticas un potencial de rentabilización de espacios o procesos o de estrategia para algún fin social o político. Hay una intención clara y una conciencia del potencial de las prácticas artísticas en los procesos de comunicación, persuasión, visibilización, rentabilización o emancipación. Las prácticas artísticas son vistas entonces como un medio para un fin específico en estos casos, y hay una voluntad en su uso para tal fin. La percepción y experiencia que estos actores tienen con el campo artístico puede ser distinta en cuanto a su proximidad, nivel de involucramiento o perspectiva y/o valoración sobre lo artístico, por ello los dispositivos pueden implicar estéticas y propuestas diversas.

Las disputas territoriales en las que se enmarcan los dispositivos del arte analizados en este documento incluyen distintas escalas y dimensiones en el continuo de lo personal a lo político y de lo privado a lo público -o quizás más que continuos representan imbricaciones-. Incluyen la disputa por controlar los cuerpos en el espacio público y social a través del control y regulación de ciertas corpo-subjetividades por parte de las distintas instituciones mediante mecanismos de disciplinamiento y castigo. También la disputa por el suelo urbano y por el derecho a la ciudad (Lefebvre, 2017) -incluyendo el derecho a la vivienda y al barrio-. Y finalmente la disputa por el poder político en el contexto de la contienda política.

Lo que se conquista al implementar estos dispositivos también incluye distintos tipos de territorios. Desde el “cuerpo-territorio” y la voluntad de transitar o de ser libre en un lugar, hasta el espacio urbano y la posibilidad de rentabilizarlo o de alcanzar o caminar hacia alcanzar el derecho a la ciudad en tanto vida digna, justicia espacial y el habitar los espacios a partir de los deseos y necesidades individuales y colectivos. Desde el derecho a pronunciarse y enunciar un discurso visual o simbólico en el espacio público y a ser co-productores del espacio común transitado cotidianamente hasta la aprobación ciudadana o el voto futuro ligados a un territorio gobernado o gobernable, así como la superioridad en cuanto a visibilidad o elegibilidad respecto a otros actores políticos de la contienda, pasando por los comunes en tanto capacidad colectiva para trabajar por el sostenimiento de la vida en común.

La implementación de los dispositivos del arte en las disputas por el territorio resulta efectivas en múltiples sentidos. En los procesos de gentrificación es un recurso fundamental para el éxito de la gentrificación de un barrio, las experiencias en las urbes del mundo dan cuenta de ello. En la contienda política puede marcar una diferencia y dotar de valores estéticos, humanísticos y con potencia visual a los actores que los implementen independientemente de su vínculo, experiencia y valores tocantes al campo del arte y los lenguajes artísticos. Por otro lado, el encuentro de las prácticas artísticas con las luchas por la vida se vuelve un espacio de fortaleza, de tejer red, de potenciación de los distintos universos de sentido de cada espacio. Y finalmente, cuando la lucha desde la experiencia subjetiva se vuelve una lucha por la supervivencia y el derecho a existir y a expresarse, los recursos artísticos pueden ser un recurso vital.

Bibliografía

- Academia de arte emergente y nuevas tecnologías del CENIDIAP. (2007). *Lo social en algunas manifestaciones del arte contemporáneo mexicano en CENIDIAP. Memoria del Segundo encuentro de investigación y documentación de artes visuales El arte y los debates sociales en imágenes en guerra*. INBA y CONACULTA.
- Alcázar, J. (2021). Feminismos y performance en América Latina. El tendadero y Un violador en tu camino. *Cuadernos del CILHA*, (35), 1-32. <https://doi.org/10.48162/rev.34.031>
- Ante, M. (2023). *Mapa de coordenadas: epistemologías feministas. Texto inédito leído en la sesión 1 "Epistemologías y metodologías feministas" del Diplomado "Aportes feministas para el análisis de la salud de las mujeres"*. Universidad Veracruzana, México.
- Ante, M. (2017). *Gentrificación, sentido de comunidad y bien(mal)estar en la Ciudad de México* [Tesis doctoral. Facultad de Psicología, UNAM].
- Antivilo, J. (2013). *Arte feminista latinoamericano. Rupturas de un arte político en la tradición visual* [Tesis doctoral. Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile].
- Bartra, E. (2015). Apuntes sobre feminismo y arte popular. En E. Bartra, y M. G. Huacuz Elías, (coords.). *Mujeres, feminismo y arte popular* (pp. 21-29). Universidad Autónoma Metropolitana.
- Cabnal, L. (s/f). *Feminismo comunitario desde las mujeres maya-xinca de Guatemala*. Librería La cosecha.
- Chang, H. (2016). *Autoethnography as method*. Routledge

- Cordero, K., y Sáenz, I. (2007). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. Universidad Iberoamericana y UNAM.
- Cortés Aliaga, G. (2023). Museos emancipadores. La acción colectiva feminista en el Museo Nacional de Bellas Artes (Chile). *Revista Eletrônica da ANPHLAC*, (35), 113-131.
- Corvalán, K. (2021). *Curaduría afectiva*. Cariño ediciones.
- Gombrich, E. (2007). *La historia del arte*. Phaidon.
- Dirección Ejecutiva de Cultura de la Alcaldía de Iztapalapa 2018-2024. (s/f). Cultura de Iztapalapa. <https://www.culturaiztapalapa.com/iztapalapa-mural>
- Fell, C. (2021). *La política cultural de la Secretaría de Educación Pública*. Tomo II. Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Fernández, M. (2017). Breve historia del coleccionismo por las grandes colecciones americanas. Artelista blog. <https://n9.cl/0s8jc>
- Fraenkel, B. (2017). Actos de escritura: cuando escribir es hacer. *THÉMATA Revista de Filosofía*, (56), 319-329.
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica.
- Gargallo Celentani, F. (2016). Estética feminista, cuerpos, ideas y representaciones aquí y ahora. *Revista nuestraAmérica*, 4(7), 15-27.
- Gluzman, G., y Usubiaga, V. (2021). Feminism is for Todes: Art History and Feminist Interventions in Spanish-Speaking Latin America Art History. *Art History*, 44(4), 854-860. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12591>
- Giunta, A. (2021). *Feminismo y arte latinomaericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI editores.
- Gutiérrez, R. (2021). Conferencia dictada el 25 de enero de 2021 de manera virtual en la Página oficial del Área académica de Ambiente y Sustentabilidad de la Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador. <https://www.facebook.com/UASBAmbiente/videos/220552363102359>
- Rosler, M. (2017). *Clase cultural. Arte y gentrificación*. Caja negra ediciones.
- Harvey, D. (2019). *Ciudades rebeldes. Del derecho a la ciudad a la revolución urbana*. Akal.
- Hijar, A. (2007). *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. Casa Juan Pablos y CONACULTA.
- Hijar, C. (2008). *Siete grupos de artistas visuales en los setenta*. UAM-Xochimilco y CONACULTA.

- Ise, M. (2021). *Descubrir, exhibir, interpretar. Arte Latinoamericano en Estados Unidos (1987-1992)*. Ediciones Imago Mundi.
- Ise, M., y Ante, M. (2023). Prácticas artísticas entramadas: estrategias, redes, afectos. *Revista Momento – diálogos em educação*, (32), 106-132.
- Lefebvre, H. (2017). *El derecho a la ciudad*. Capitan Swing.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitan Swing.