

# “OJOS Y OÍDOS”

## ESTÉTICA, CULTURA VISUAL Y LA EXIGENCIA DE UNA POLÍTICA NO GUBERNAMENTAL

Traducción de Fabiola Iza

YATES MCKEE

t-e-e o r í a





# “OJOS Y OÍDOS”

*Estética, cultura visual y la exigencia  
de una política no gubernamental*

**YATES MCKEE**

t-e-e o r í a



# “OJOS Y OÍDOS”

*Estética, cultura visual y la exigencia  
de una política no gubernamental*

Traducción de Fabiola Iza

**YATES MCKEE**

t-e-e o r í a



# Contenido

Prólogo:  
Territorios de lo visible y lo audible  
*Fabiola Iza y Nicolás Pradilla*  
9

“Ojos y oídos”:  
estética, cultura visual y la exigencia  
de una política no gubernamental  
*Yates McKee*  
25





# Prólogo: Territorios de lo visible y lo audible

Publicado originalmente en 2007, en *“Ojos y oídos”* Yates McKee aborda la dimensión estética y performativa de lo que denomina “la política no gubernamental”. Ésta, como explica el filósofo francés Michel Feher, es la práctica a través de la cual “los gobernados” despliegan técnicas y estrategias de distinta índole para involucrarse políticamente en un contexto específico –una crisis determinada, sea regional o internacional, o una ciudad o nación– y afectar el tejido social que lo conforma. En el ensayo, el autor se preocupa por las formas de intervención en el territorio de lo visible y lo audible en la esfera pública –o, en términos de Jacques Rancière, que participen del reparto de lo sensible, que “fracciona lugares y formas de participación en un mundo común al establecer primeramente las formas de percepción

dentro de las cuales se inscriben”—<sup>1</sup> y que se gestan en los márgenes del arte contemporáneo, tomando de éste técnicas estéticas para dotarlas con un sentido renovado de urgencia.

Las intervenciones por las que se interesa McKee crean o se apropian de dispositivos visuales que toman forma mediante el activismo cartográfico y visual, el artivismo, el *adbusting*, las técnicas “demo-gráficas” o la *tactical media*, entre otros. La raíz común de todas ellas es la intolerancia de los gobernados hacia una serie de prácticas llevadas a cabo por organismos gobernantes (ya sea el gobierno de una nación o un gobierno local, así como organizaciones internacionales o instituciones públicas) cuyos efectos sobre la población —que está sujeta a sus leyes, normas o condiciones— han sido negativos —ya sea que se perciban como injustos, nocivos para su salud, para su integridad moral, o porque hayan cobrado la vida de sus seres más próximos—. En muchos casos, tal intolerancia no proviene de las prácticas en sí sino, por el contrario, tiene origen en una profunda insatisfacción ante su ausencia o ante la omisión en su aplicación y cumplimiento.

McKee alude a prácticas puestas en marcha por activistas que actúan en nombre de una ONG, universidades, asociaciones civiles, agrupaciones comunitarias, colectivos artísticos o, simplemente, en nombre propio, como ciudadanos exigiendo el respeto a sus derechos o la restitución de los mismos. El propósito de estas prácticas, en tanto que política no gubernamental, es afectar *cómo* se gobierna, sin interesarse en realidad por *quién* gobierna; ésta no es

1. Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible* (Santiago: LOM Ediciones, 2009), 22.

## PRÓLOGO

una política partidista sino una que tiene por consigna la exigencia en el cumplimiento de los derechos civiles (donde se engloban los derechos humanos) y políticos. Así, su ejercicio no busca constituir una alternativa a las formas tradicionales de hacer política; ésta, en cambio, complica nuestra comprensión de la política misma, llevándola más allá del ámbito de la representación.<sup>2</sup> La política no gubernamental contribuye entonces a cuestionar las normas sociales que posibilitan a las agencias gobernantes apelar a principios indiscutibles para justificar políticas cuestionables.

*“Ojos y oídos”* parte de las reflexiones que hiciera Michel Foucault en los años ochenta sobre un tipo de activismo que proliferaba entonces, en el cual una ciudadanía internacional asumía como su deber visibilizar los infortunios que vivían ciertas comunidades. En sus escritos, Foucault se preguntaba ya cómo trascender, dentro de estas intervenciones, las relaciones de poder que conforman al tejido social en el que intervienen, tema que McKee desarrolla por igual en el presente texto. Por otro lado, dada su enunciación desde un marco anglosajón, el autor retoma, en primer lugar, un desarrollo de la política no gubernamental que emana del desafío a las políticas establecidas a lo largo de la década de 1980 por las administraciones de Margaret Thatcher en el Reino Unido y Ronald Reagan en Estados Unidos: principalmente el monetarismo, cuya intención

2. A diferencia de los legisladores, los actores de una política no gubernamental únicamente se representan a sí mismos, sin otra fuente de legitimidad que terminar con experiencias y situaciones que son juzgadas como intolerables, mostrando el carácter abierto del proceso político y manifestándolo como una forma de experiencia.

era dismantelar el Estado benefactor al reducir los fondos públicos que se destinaban anteriormente a programas sociales y al desarrollo económico. Algunas de las intervenciones llevadas a cabo por el grupo de acción directa Act Up, en las que ahonda con detenimiento, son quizás el ejemplo más claro. Su cometido era lograr la legislación necesaria para erradicar la pandemia del sida, exigiendo que se llevara a cabo la investigación científica sobre el virus y su propagación, al igual que la asistencia médica a los enfermos.

En segundo lugar, y dando seguimiento a las indagaciones mencionadas, McKee analiza los retos enfrentados por la política no gubernamental –situándose en su mayoría en el llamado Norte global– a inicios del siglo XXI. Por consiguiente, su argumento está fuertemente marcado por el entorno intelectual y político que emanó tras los ataques del 11 de septiembre de 2001 a las Torres Gemelas de Nueva York. A raíz de este evento paradigmático dentro de la historia estadounidense, la política no gubernamental proliferó bajo un sinfín de formas y desde una pléyade de posiciones ideológicas. En las secuelas de este evento trastornador, grupos activistas posicionados a lo largo de todo el espectro político ejercieron formas novedosas de política no gubernamental, ya fuera con motivos “progresistas” (movimientos comunitarios antiguerra, por ejemplo) o “conservadores” (sobre todo, asociaciones religiosas).

No obstante, el interés en traducir esta obra no radica en el deseo por investigar el momento histórico del que emerge, ni pretende recorrer el sendero histórico seguido por McKee. Uno de los objetivos de acercar *“Ojos y oídos”* a una comunidad hispanoparlante surge de preguntarnos cómo se

## PRÓLOGO

ejerce actualmente en México –y en otras partes de América Latina– aquello a lo que McKee refiere como la política no gubernamental. Esta interrogante nos obliga a replantear sus posibilidades –así como las limitaciones– en un país donde la necropolítica se ha instaurado como régimen de gobierno y la vida transcurre bajo un estado de excepción normalizado. Ante la impunidad con la que la tasa de feminicidios, masacres, torturas y desapariciones continúa su alarmante incremento, distintas intervenciones de la política no gubernamental podrían ser el único vehículo viable para cuestionar a las agencias gobernantes, sus políticas objetables u omisiones.

La situación social y política que atraviesan México y la región desde hace al menos quince años, donde “la muerte se erige como centro de la biopolítica, transformándola en necropolítica”,<sup>3</sup> ha generado dispositivos visuales y performativos que disputan el ejercicio de la violencia por otros medios. En este contexto de su normalización, desencadenada principalmente por el narcotráfico y otras formas de crimen organizado (y por su fusión con los organismos de gobierno), las intervenciones de la política no gubernamental suelen ser realizadas por personas que no son las productoras profesionales de imágenes: éstas suelen estar alejadas de los cruentos espacios de confrontación política desde donde se exige justicia. Brindar un compendio exhaustivo de las intervenciones recientes en la historia regional sería imposible; lamentablemente, son demasiados los casos que han provocado que las personas busquen poner en ojos y oídos de las agencias gobernantes

3. Sayak Valencia, *Capitalismo gore* (Santa Cruz Tenerife: Melusina, 2010), 142.

—desinteresadas, incompetentes, o, simplemente, cómplices de quienes crean estas situaciones— los infortunios que viven.

En este entramado complejo, parecería inevitable que los propios cuerpos —como cadáveres— terminen formando parte de estas intervenciones. Basta pensar en Margarita Santizo, madre del policía federal Esteban Morales, quien fue desaparecido en Michoacán en 2009. Su último deseo fue ser velada frente a la Secretaría de Gobernación, ubicada en la capital del país, para continuar con la demanda de aparición con vida de su hijo aún después de su propio fallecimiento.<sup>4</sup> En este tenor también evocamos el funeral de Alexander Gómez, un futbolista de dieciséis años víctima de abuso policial: fue asesinado por uniformados en el municipio de Acatlán, Oaxaca, al ser confundido con un delincuente y pensar que portaba una pistola. Sus compañeros futbolistas decidieron colocar el féretro frente a la portería de una cancha de fútbol rápido para despedirlo con su último gol. La anotación funge como demanda de justicia frente a las constantes ejecuciones extrajudiciales de la policía.<sup>5</sup>

Ante la figura del “desaparecido”, un sujeto deshumanizado pero que es materializado de forma

4. Ver Redacción, “Velan frente a la Segob el cadáver de madre de policía desaparecido”, en *Proceso* (17 de octubre de 2014), [proceso.com.mx/385092/velan-cadaver-de-madre-de-policia-desaparecido-frente-a-la-segob](http://proceso.com.mx/385092/velan-cadaver-de-madre-de-policia-desaparecido-frente-a-la-segob).

5. Ver “Desgarradora despedida: el último gol de Alexander Gómez, el joven futbolista de 16 años asesinado por policías de Oaxaca”, en *Infobae* (12 de junio de 2020), [infobae.com/america/mexico/2020/06/12/desgarradora-despedida-el-ultimo-gol-de-alexander-gomez-el-joven-futbolista-de-16-anos-asesinado-por-policias-de-oaxaca/](http://infobae.com/america/mexico/2020/06/12/desgarradora-despedida-el-ultimo-gol-de-alexander-gomez-el-joven-futbolista-de-16-anos-asesinado-por-policias-de-oaxaca/).

fantástica a través del lenguaje, el acto de confrontar los cuerpos de los y las fallecidas con el aparato estatal acciona un recordatorio del dolor punzante que se ha esparcido a lo largo y ancho del territorio nacional. La desaparición forzada, comenta McKee, es una práctica gubernamental intolerable, “fundada en el desmembramiento de sujetos particulares de los ámbitos de la protección legal y la memoria pública”,<sup>6</sup> y que impulsa un enorme número de intervenciones de política no gubernamental. Éstas son un intento por restituir el impacto inconmensurable que deja la desaparición (auspiciada por el Estado o posibilitada por su inacción) en el tejido social: “los desaparecidos pierden todo rasgo de identidad social y política”, dice Avery Gordon, “no figuran en los documentos oficiales, no tienen funeral, ni actos conmemorativos, ni cuerpo, no son nadie”.<sup>7</sup>

En esta coyuntura, los reclamos que trascienden la muerte tras intentos infructuosos de conseguir justicia se superponen dramáticamente con la impronta del crimen organizado. Tal es el caso de la activista Marisela Escobedo quien, a lo largo de dos años, caminó diariamente diez kilómetros –el recorrido del palacio de gobierno de Ciudad Juárez, Chihuahua, a los tribunales locales– para reclamar justicia por el feminicidio aún impune de su hija Rubí. La activista marchó también hasta la Ciudad de México para exigir el esclarecimiento del asesinato y la detención

6. Página 46 de este volumen.

7. Avery Gordon, “Por la otra puerta, es el llanto con su consuelo dentro”, trad. M. Rosario Martín Ruano y África Vidal Claramonte, en Ana Botella Díez del Corral (ed.), *El Pasado en el Presente y lo propio en lo ajeno* (Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009), 42.



del perpetrador. En 2010, Escobedo fue asesinada frente al mismo palacio de gobierno de Chihuahua. Sus intervenciones señalaron el contubernio entre Estado y delincuencia organizada en la omisión de acciones que llevasen a la detención del asesino, así como la complicidad de las autoridades al absolverlo, aún después de confesar el crimen.

Es evidente que en México el escarnio contra los cuerpos y la escalada constante de la violencia está en ojos y oídos de los actores gubernamentales al igual que de los gobernados. Frente a este desborde de violencia, Sayak Valencia ha denominado como “capitalismo gore”, tomando prestado el término del género cinematográfico del mismo nombre,

al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir con las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, el género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento.<sup>8</sup>

El impactante componente visual de la violencia en México ha llevado a la espectacularización de la misma, que circula y se viraliza a través de la esfera pública como la interfaz que conecta cultura, economía y política. “La representación de la violencia”, afirma el politólogo Romain Le Cour Grandmaison, “es un negocio nacional e internacional del cual dependen varios sectores profesionales. El problema es

8. Valencia, *Capitalismo gore*, 15.

cuando la guerra se vuelve rutinaria. Los muertos se acumulan y las explicaciones no logran reinventarse. El público, alejado, se cansa y no presta atención.”<sup>9</sup> Esto presenta un reto más para la política no gubernamental: ¿cómo volver a hacer visibles y audibles estos infortunios de los gobernados? ¿Cuáles son los dispositivos que pueden implementarse dado que la muerte, efectivamente, se ha convertido en entretenimiento?

Vale aquí volver a preguntarnos qué es lo que pueden generar los productores profesionales de imágenes (y sonidos) frente a este escenario. Si bien las intervenciones estudiadas en “*Ojos y oídos*” pueden calificarse como lo que Roberto Amigo ha llamado “acciones estéticas de praxis política”, intervenciones a través de las cuales los gobernados “transforman estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser conscientes del carácter artístico de su práctica”,<sup>10</sup> no apelamos a la musealización de estas intervenciones ni abogamos por su plena incorporación a la historia del arte. A pesar de que al infiltrarse en circuitos hegemónicos –como los museos– gozan de una recepción amplificadora, es imperativo cuestionar si sus reclamos aún encuentran eco en estos canales de privilegio mediático.

Dado que, como menciona McKee, “cada imagen es una suerte de texto que requiere tanto ser

9. Romain Le Cour Grandmaison, “El narco-espectáculo puede terminar”, en *Espejo* (14 de octubre de 2020), [revistaespejo.com/2020/09/14/el-narco-espectaculo-puede-terminar/](http://revistaespejo.com/2020/09/14/el-narco-espectaculo-puede-terminar/).

10. Roberto Amigo, “Aparición con vida. Las siluetas de los detenidos-desaparecidos”, en *Razón y Revolución* 1 (otoño de 1995), disponible en [razonyrevolucion.org/aparicion-con-vida-las-siluetas-de-detenedos-desaparecidos/](http://razonyrevolucion.org/aparicion-con-vida-las-siluetas-de-detenedos-desaparecidos/).

leída como observada, o ser observada cual si se leyera”,<sup>11</sup> los contextos dentro de los cuales aparecen son esenciales para su interpretación. “¿Qué o quién produce una imagen-texto? ¿Cómo, cuándo y dónde es reproducida? ¿Quién la ve y bajo qué condiciones? ¿En relación con qué contextos de recepción interpretativa e institucional?”<sup>12</sup> Es preciso formular estas preguntas en el caso de los antimonumentos, los cuales se han erigido en el espacio público como parte de los repertorios de confrontación de organizaciones civiles. Los antimonumentos son instalaciones permanentes realizadas por la ciudadanía, en el ámbito de las manifestaciones públicas, que buscan rearticular los imaginarios conmemorativos al establecer recordatorios de la falta de justicia. Estos despliegues materializan reclamos que no han sido vistos ni escuchados por vías legales.<sup>13</sup> Igualmente, siguiendo esta lógica, varias de las intervenciones llevadas a cabo por activistas han buscado transformar en antimonumentos a símbolos del poder estatal, concebido bajo una lógica masculino-paterna.

11. Página 36 de este volumen.

12. Página 44 de este volumen.

13. En la Ciudad de México se han erigido también antimonumentos a la memoria y el reclamo de justicia de David y Miguel, jóvenes secuestrados en 2012 en el estado de Guerrero; a los sesenta y cinco mineros sepultados en Pasta de Conchos en febrero de 2006; al movimiento estudiantil de 1968; el antimonumento *¡Ni una más!*, para recordar que sigue sin haber justicia para las mujeres en México ante la escalada de feminicidios a nivel nacional y los setenta y dos migrantes centroamericanos asesinados por la delincuencia organizada en San Fernando, Tamaulipas, en 2010.

## PRÓLOGO

En agosto de 2019, en una marcha en la Ciudad de México para protestar ante la violencia contra las mujeres, la victoria alada de la independencia (conocida como “el Ángel de la Independencia”) fue intervenida con pintas contra la violencia feminicida, la omisión gubernamental y eslóganes feministas. Concibiendo a la ciudad como un paisaje mediático donde las formas en que las construcciones normativas de género –por ejemplo, mujeres obedientes y sumisas, que no se rebelan ante la violencia perpetuada sobre ellas– se concentran alrededor de distintos símbolos –plasmados en el arte público estatal– como significantes del comportamiento cívico y moral, las mujeres que realizaron las pintas para denunciar las muchas formas de violencia que experimentan las mujeres en el país, ejercieron prácticas (ejemplares) de disidencia respecto al formato disciplinario de la cultura patriarcal, y contribuyeron a desestabilizar la pauta de la discursividad masculino-hegemónica bajo la cual se planeó la urbe.<sup>14</sup> El extrañamiento fue tal que el gobierno de la ciudad pronto tapió éste y otros monumentos. A este suceso se sumaría después el comunicado, lanzado por redes sociales, de la colectiva Restauradoras con Glitter –conformada por profesionales de la conservación y restauración del patrimonio cultural–. Dirigido a Claudia Sheinbaum, jefa de gobierno de la ciudad, éste demandaba mantener las pintas hasta que se resolviera el problema de fondo: la violencia de género. “Las pintas son el resultado de un proceso social de violencia desmedida”, enunciaron en la misiva, y “como parte

14. Ver Gabriela Aceves Sepúlveda, “The Embodied City” en *Women Made Visible. Feminist Art and Media in Post-1968 Mexico City* (Lincoln: The University of Nebraska Press, 2019), 83-121.

del proceso se puede resignificar el patrimonio para darle visibilidad al mensaje de las mujeres, que es que estamos hartas de vivir con miedo”.<sup>15</sup>

“A las mujeres” —escribe Sayak Valencia— “se nos mata, se nos viola, se nos exhibe y se nos borra del mundo con rabia, con odio patriarcal o de fratrias, con alevosía social y ventaja jurídica”.<sup>16</sup> Las pintas responden a esta situación, a la vida de las mujeres que transcurre bajo un estado de excepción, y se postulan como una forma más de ejercer la ciudadanía, entendiéndola por lo tanto como una forma corporeizada, un proceso y una práctica en vez de una categoría legal. A esta intervención, comprometida con exigir seguridad física y emocional para las mujeres en todos los ámbitos, se suman otras cuyos dispositivos están más cercanos al activismo cartográfico y a la lógica del *détournement* situacionista.

El “Mapa de feminicidios”, por ejemplo, comenzado en 2016 por María Salguero, investigadora sobre geofísica y activista de larga trayectoria,<sup>17</sup> es un mapa interactivo creado con las herramientas de proyección cartográfica que brinda Google y la recopilación de datos “publicados en boletines oficiales de las procuradurías de justicia locales y en los casos expuestos en medios de comunicación en la sección

15. Cencos A.C., “Piden mantener pintas de la #VictoriaAlada hasta que disminuya la violencia de género”, en *Youtube.com*, [youtu.be/ZgCIFIwo\\_p4](https://youtu.be/ZgCIFIwo_p4).

16. Sayak Valencia, “El transfeminismo no es un generismo” en *Pléyade* 22 (2018), 29.

17. Antes de crear el *Mapa de feminicidios*, Salguero se había involucrado ya en casos de familiares de desapariciones forzadas, feminicidios y el incendio en la Guardería ABC.

## PRÓLOGO

de nota roja”.<sup>18</sup> Cada feminicidio y transfeminicidio registrados se ingresan en el mapa, simbolizados por una cruz sobre el domicilio donde fueron reportados. Al dar clic sobre cada cruz se despliega la información relacionada con dicho crimen; a cada año se le asigna un color distinto. El resultado es, por consiguiente, un territorio nacional saturado, plagado de cruces que visibilizan la información que, de otra forma, sólo son cifras cuyo impacto real es difícil de dimensionar. “Las personas se impactaron de ver el país lleno de cruces”, comentó Salguero en una entrevista, “se impactaron de ver que ocurrían feminicidios cerca de sus casas”.<sup>19</sup>

Y, aunque la labor que realiza la geofísica es responsabilidad del gobierno federal, Salguero ha sido invitada a presentar el mapa en el Senado de la República donde también habló sobre los feminicidios.<sup>20</sup> Valiéndose de las herramientas puestas a disposición de los usuarios por Google, el “Mapa de feminicidios” subvierte la función del mapa como

18. Marisol Velázquez y Salvador Corona, “María Salguero, la geofísica que busca evidenciar el feminicidio en México” en *El Economista* (23 de julio de 2018), disponible en [eleconomista.com.mx/politica/Maria-Salguero-la-geofisica-que-busca-evidenciar-el-feminicidio-en-Mexico-20180724-0011.html](http://eleconomista.com.mx/politica/Maria-Salguero-la-geofisica-que-busca-evidenciar-el-feminicidio-en-Mexico-20180724-0011.html).

19. Melissa Amezcua, “Ella es la ÚNICA persona que cuenta todos los feminicidios que ocurren en México” en *BuzzFeed News* (17 de julio de 2018), disponible en [buzzfeed.com/mx/melissaamezcua/ella-es-la-una-persona-que-cuenta-todos-los-feminicidios](http://buzzfeed.com/mx/melissaamezcua/ella-es-la-una-persona-que-cuenta-todos-los-feminicidios).

20. Salguero fue invitada por la Comisión Nacional de Búsqueda de Personas Desaparecidas para colaborar en el registro nacional de personas desaparecidas como trabajadora regular. Su puesto se perdió al poco tiempo debido al cambio de administración.

una herramienta de poder y no de protesta; éste logra incluso desafiar el estado de la cuestión ponderado por J.B. Harley, reconocido cartógrafo e historiador de mapas, a finales del siglo pasado:

Aunque hemos ingresado en la era de la comunicación masiva a través de los mapas, los medios de producción cartográfica, ya sea comercial u oficial, aún están controlados en gran medida por grupos dominantes. De hecho, la tecnología de la computación ha aumentado esta concentración del poder de los medios. La cartografía sigue siendo un discurso teleológico que personifica al poder, refuerza el *statu quo* y congela la interacción social dentro de las líneas de las cartas.<sup>21</sup>

Finalmente, uno de los propósitos de poner en diálogo esta obra con las complejidades que se afrontan en latitudes distintas a donde se generó, es resarcir una omisión que, a la luz de la vida social y política actual, resulta inquietante: el amplio rango de intervenciones de política no gubernamental inspiradas, enriquecidas o avivadas por los movimientos feministas y su lucha contra las violencias de género. Si el fin de la política no gubernamental es que las aflicciones de las personas cuyo rol es no tener rol sean registradas por los organismos que las gobiernan, es necesario pensar en aquellas personas más allá de, por ejemplo, el hombre obrero, el único sujeto histórico de la emancipación que pudo concebir el imaginario revolucionario del

21. J.B. Harley, *La nueva naturaleza de los mapas. Ensayos sobre la historia de la cartografía* (México: Fondo de Cultura Económica, 2005), 110.

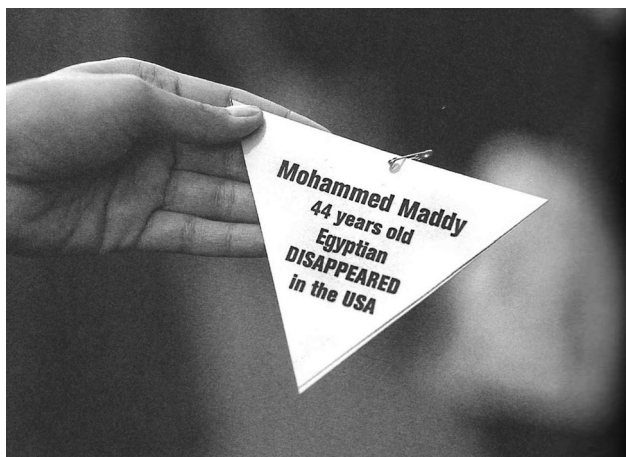
## PRÓLOGO

siglo xx. Si, como afirma Mónica Mayer,<sup>22</sup> la historia de lo que se ha denominado “práctica social” tiene una deuda pendiente con el feminismo, al no haberlo reconocido aún como una de sus principales raíces, es importante evitar una falta similar desde el terreno de la política no gubernamental. Cuando en los años recientes el himno feminista, *Un violador en tu camino*, un dispositivo visual, sonoro y performativo creado por el colectivo chileno Lastesis, se ha extendido por el mundo y recreado en plazas públicas, escuelas, universidades e incluso en espacios legislativos; y los pañuelos verdes se han convertido en el símbolo de una lucha por un derecho humano básico —el derecho a decidir—, es difícil no dar cuenta de que son intervenciones que han abierto nuevos caminos para la acción pública.

*Fabiola Iza y Nicolás Pradilla*

22. “El feminismo es esencial para el arte contemporáneo, aunque a veces ni siquiera nos damos cuenta. No nada más es un tema, que abarcaría todas las propuestas que tienen que ver con cuestiones de identidad y género, sino una forma de hacer las cosas. El arte feminista es una de las principales raíces del arte procesual, del arte relacional, del activismo y de todo lo que hoy colocamos bajo la etiqueta de práctica social. La forma es el contenido.” Mónica Mayer entrevistada por Pablo Helguera, “Tramar complicidades, formar públicos: una conversación con Mónica Mayer sobre arte y práctica social” en *Mónica Mayer. Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva* (Ciudad de México: MUAC-UNAM, 2016), 162-163.





Fred Askew, *Special Registration*, 2003.

# “Ojos y oídos”: estética, cultura visual y la exigencia de una política no gubernamental

*Desplazada y desmembrada por la fotografía, una mano anónima escenifica un ofrecimiento que oscila entre presencia y ausencia, memoria y olvido, luminosidad y oscuridad: un triángulo de papel donde se leen las palabras “Mohammed Maddy, 44 años de edad, egipcio DESAPARECIDO en EUA”. “Míralo... aquí está: lo sostengo frente a ti”, parece decir la mano, pero no presenta simplemente un objeto para ver o un mensaje a leer; por el contrario, crea la impresión sobre aquellas otras personas a quienes se dirige –sobre nosotros, por ejemplo–, de estar obligadas a dar testimonio sobre lo que no es visible a simple vista o, más bien, aquello que interrumpe los imperativos de la denuncia, la transparencia y la información asociada tradicionalmente con la esfera pública. El triángulo, perforado por un alfiler de gancho, es una suerte de gafete que ha sido desprendido del cuerpo al que ayudaría a identificar. Pero también delata una transmisión extraña entre nombrar*

*e identificar –“Mohammed... egipcio”– y las formas bajo las cuales los cuerpos son registrados en un sentido tanto perceptual como institucional. Gracias a que son singulares, el nombre propio y el cuerpo ausente, del cual es referente, tienen un carácter ejemplar: no es cualquier nombre el que aparece, sino uno de un tipo específico, con lo cual sugiere que el cuerpo no ha desaparecido por accidente, sino como resultado de una práctica estructurada –y oscura– de vigilancia selectiva, de creación de perfiles u objetivos; no sólo desapareció, fue desaparecido. Al igual que la forma triangular del identificador, en esta modulación verbal resuenan otros tiempos y espacios, otros cuerpos ausentes, otras invocaciones de la memoria de cara a otras medidas “especiales”, tomadas en nombre de la seguridad nacional y el orden público...*

“Frente a los gobiernos, los derechos humanos” es una breve declaración, escrita en 1984, junto con una campaña que pretendía hacer público e intervenir en el infortunio por el que atravesaban los “refugiados del mar” vietnamitas de la segunda ola,<sup>1</sup> quienes eran atacados por piratas en las aguas internacionales del

1. Tras 1975, cuando sus sistemas de gobierno se volvieron comunistas, miles de personas huyeron de Vietnam, Camboya y Tailandia (la antigua Indochina) en pequeñas balsas. En el escrito referido, Foucault habla específicamente de quienes huyeron de Vietnam tras el fin de la guerra que Estados Unidos emprendió en su territorio. A pesar de que el punto más álgido de esta migración sucedió entre 1978 y 1979, continuó hasta la década de los noventa, ya no por motivos políticos, sino económicos, motivada por la posibilidad de prosperar en otro país. Es común que este término se emplee para todos los vietnamitas que dejaron su país, por cualquier medio, entre 1975 y 1995. Ver ACNUR, *La situación de los refugiados en el mundo. Desplazamientos humanos en el nuevo milenio* (Barcelona: Icaria editorial, 2006), 119, 142. [N. de la t.]

Mar Chino del Sur. En ella, Michel Foucault expuso algunas reflexiones generales sobre la proliferación contemporánea de proyectos activistas, realizados por “una ciudadanía internacional”, cuyas demandas no eran reconocidas por los gobiernos, por las demografías políticas ni tampoco por programas ideológicos en un sentido tradicional, sino por “cierta dificultad compartida para aceptar lo que sucede”. Motivados por la intolerancia hacia formas específicas de gobernar, ya sea por las políticas de los gobiernos que rechazan las peticiones de asilo de los refugiados o por negligencia indolente, como la perpetrada por los gobiernos y organismos intergubernamentales que guardan silencio frente a la violencia de los piratas a la que se exponen los refugiados, el “deber” de esta ciudadanía no gubernamental era “mostrar siempre la relevancia del infortunio de las personas, mantenerlo en ojos y oídos de los gobiernos; no es cierto que éstos no sean responsables. El infortunio de la gente jamás debe ser un residuo silente de la política. Éste funda el derecho absoluto de manifestarse y dirigirse a quienes detentan el poder”.<sup>2</sup>

Para Foucault, tal deber y derecho de dirigirse a los organismos gubernamentales, de exigirles que rindan cuentas por los costos externos o los daños colaterales de sus cálculos y decisiones, involucra implícitamente la dimensión estética de señalar la relevancia de las injusticias que viven las personas y mantenerlas siempre en ojos y oídos de los gobiernos. Mientras que Foucault sostiene “la importancia del afecto político” en una discusión previa sobre el movimiento Solidaridad en Polonia, donde sugiere que

2. Michel Foucault, “Face aux gouvernements, les droits de l’homme” en *Dits et Ecrits Tome IV* (París: Gallimard, 1994), 708.

“el papel de los gobernados es ofenderse e imprimir pasión en sus acciones”,<sup>3</sup> también previene sobre una concepción del activismo que asumiría “el rol teatral de simple y pura indignación”.<sup>4</sup> Hacer de “lo que está sucediendo” una cuestión política, escribió, más que la mera exposición y denuncia, implicaría hacer visibles y audibles los infortunios de aquellos afectados por medio de técnicas y políticas específicas: la demanda sindical de condiciones de seguridad en el trabajo, la autonomía reproductiva de las feministas y una representación legal efectiva de los reclusos. Sólo así podrían estos infortunios convertirse en sitios de consternación y transformación potencial, no sólo para los organismos gubernamentales responsables –en la teoría o en la práctica–, sino para los públicos diversos, involucrados afectivamente, capaces al menos de ejercer presión sobre dichas instancias e incluso capaces de cuestionar los fundamentos de la pretensión de autoridad de éstas.

El reto planteado por Foucault es cómo movilizar las pasiones cívicas contra aquellas prácticas consideradas “intolerables” sin asumir un horizonte de satisfacción. Esto se sostendría sobre un momento culminante de transparencia, liberación o trascendencia, que existiría más allá de la condición de ser gobernado de una forma u otra. En otras palabras, Foucault apeló por una política de “los gobernados”, quienes están determinados a actuar como tal: capaces tanto de constreñir como de desplazar el monopolio de la visión y la escucha, de aparecer y silenciar, de

3. Michel Foucault, “L’expérience morale et sociale des Polonais ne peut plus être effacée”, en *op. cit.*, 348-349.

4. Foucault, “Face aux gouvernements, les droits de l’homme”, 708.

hablar y actuar; esto es, derechos arrogados por los organismos gubernamentales. Al dar comienzo a nuevos derechos y exigencias, tal política estaría desprovista de las vistas, los sonidos y los espacios reconfortantes, proyectados por las grandes narrativas del liberalismo (la superación del Estado, por la acción espontánea de la sociedad civil) y el socialismo (la reconquista del proletariado de los medios de producción de manos de la burguesía), pero no olvidada por ellas. Si bien complicaba estas narrativas, Foucault no se resignó en modo alguno a un pragmatismo miope que dejaría intactos los supuestos conceptuales y los parámetros operativos de un modo de gobierno dado: “Una reforma jamás es otra cosa que el resultado de un proceso en el cual hay conflicto, confrontación, lucha, resistencia... Es cuestión de hacer los conflictos más visibles, de hacerlos más esenciales que meros choques de interés o bloqueos institucionales. De esos conflictos y choques debe emerger una nueva relación de fuerzas, de la cual la reforma será sólo un perfil temporal”.<sup>5</sup>

Por supuesto, desde que Foucault escribió “Frente a los gobiernos, los derechos humanos”, las formas de gobierno, sus organismos y agentes han mutado y se han multiplicado, al igual que las identidades, las exigencias y las tácticas de activistas no gubernamentales que buscan presionarlos, reformarlos o desplazarlos. (Las referencias inmediatas de Foucault eran organizaciones como Médecins du Monde [Médicos del Mundo] o Amnistía Internacional, cuyos objetivos de desaprobación paradigmáticos eran Estados nación dictatoriales, genocidas o

5. Michel Foucault, “So Is It Important to Think?”, Faubion (ed.), *Essential Works: Power*, 457.

negligentes, más que empresas privadas e iniciativas multilaterales.) Este ensayo toma elementos de una serie de dispositivos visuales e incluye algunos que emergen de los márgenes de lo que se conoce como “arte contemporáneo”,<sup>6</sup> con el propósito de esce-

6. “Arte contemporáneo” engloba a la élite de la red transnacional de discursos e instituciones involucrada en el entrenamiento, la acreditación y el financiamiento de artistas profesionales, la circulación, exhibición, así como la interpretación y –en algunos casos– la venta de los fenómenos estéticos que crean. De forma más específica, la noción hace referencia a la obra de artistas que trabajan dentro de los linajes de las vanguardias europeas de inicios del siglo xx –validados institucionalmente–, que eran innovadoras en lo formal y ambiciosas en lo político (el constructivismo, el dadaísmo, el surrealismo) y la reactivación de dichos linajes tras la Segunda Guerra Mundial, especialmente en Europa y Estados Unidos. Para un estudio confiable y bien documentado de dichas historias, ver Yves-Alain Bois, Benjamin H.D. Buchloh, Hal Foster y Rosalind Krauss (eds.), *Arte desde 1900: Modernidad, antimodernidad, postmodernidad* (Madrid: Akal, 2006). Desde los 2000, las redes de arte contemporáneo se han globalizado cada vez más, como lo indica la proliferación de bienales en América Latina, Asia y África. Especialmente desde las protestas de 1999 en contra de la Organización Mundial de Comercio en Seattle y los ataques del 11 de septiembre, esta globalización del arte contemporáneo ha involucrado, en muchos casos, una porosidad creciente entre las prácticas artísticas profesionales y las redes expandidas de contrapublicidad activista a las que atañen los movimientos contra el neoliberalismo y la guerra. Para darse una idea de las tensiones y posibilidades del arte dentro de esta coyuntura, ver Julian Stallabrass, *Contemporary Art: A Very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2004); Okwui Enwezor (ed.), *Documenta 11, Platform 5: Exhibition Catalogue* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002); Gregory Sholette, “Dark Matter: Activist Art and the Counter-Public Sphere”, *Journal of Aesthetics and Protest* 3

nificar algunas preguntas metodológicas generales relacionadas con ciertos actores de la política no gubernamental durante la década de los 2000. Espero que esto provea un enfoque suplementario, a través del cual las imágenes que aparecen a lo largo del texto puedan ser vistas como algo más que meras ilustraciones de las ideas desarrolladas.

Es importante enfatizar, desde ahora, que las “técnicas estéticas” se entenderán como algo más que simples ornamentos superpuestos a una serie de objetivos políticos preexistentes o, en un tenor un tanto distinto, como un medio secundario para cumplir fines que existirían fuera de la esfera de la mediación o los medios.<sup>7</sup> Por el contrario, y con base en los conocimientos post-foucaultianos de Jacques Rancière, este ensayo sugerirá que la “política de la estética” no es una pura cuestión de “estetización” —por ejemplo, la reducción de preguntas de carácter principalmente político a un regodeo de efectos sensoriales y convenciones formales—, sino

una delimitación de espacios y tiempos, de lo visible e invisible, del discurso y el ruido, que determina simultáneamente el lugar y lo que está en juego de la política como una forma de experiencia. La política gira en torno a lo que es visto y puede ser dicho sobre ella, alrededor de quien tiene la habili-

---

(otoño de 2003), y Yates McKee, “Suspicious Packages”, *October* 117 (verano de 2006), 99-121.

7. Es una alusión a lo que Giorgio Agamben llama “medios sin fin”: “la esfera de los medios puros o de los gestos (es decir de los medios que, a pesar de seguir siendo tales, se emancipan de su relación con un fin) como esfera propia de la política”. Giorgio Agamben, *Medios sin fin* (Valencia: Pre-Textos, 2001), 10.



## “OJOS Y OÍDOS”

dad de ver y el talento para hablar, alrededor de las propiedades de los espacios y de las posibilidades del tiempo.<sup>8</sup>

Así, las técnicas estéticas (que incluyen, pero exceden por mucho al “arte” como una serie especializada de experimentos perceptuales y conceptuales) no sólo introducen elementos nuevos, en una arena cuyas reglas hemos aceptado por adelantado: un escenario que reduciría la política a lo que Foucault llamó “meros conflictos de interés o meros bloqueos institucionales”. Por el contrario, tales técnicas tienen el potencial de interrumpir y reconfigurar lo que Rancière llama “el reparto de lo sensible”, que “fracciona lugares y formas de participación en un mundo común al establecer primeramente las formas de percepción dentro de las cuales éstas se inscriben”.<sup>9</sup> Paradójicamente, esto incluye a aquellas personas cuya parte en la sociedad es “no tener parte”: el excedente o el resto de la población, cuyas aflicciones no son registradas por los organismos que las gobiernan.

Si aceptamos este sentido expansivo de la estética como sinónimo de la demarcación de quién o qué puede ser visto y oído en términos políticos, así como cuándo y dónde, y para quién y de qué forma, los protocolos analíticos de la “cultura visual” pueden resultar útiles para examinar las dimensiones específicamente basadas en imágenes dentro del campo general de apariciones y desapariciones, al cual Rancière insiste en que pongamos atención. Al tomar prestados términos del lenguaje de la historia del arte, de la antropología y de la teoría cinematográfica, esta

8. Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible* (Santiago: LOM Ediciones, 2009), 21.

9. *Op. cit.*, 22.

forma de análisis desafía la idea de “cultura” ligada a una serie de valores acordados o como una clase minoritaria de artefactos. Por el contrario, la comprende como una red inestable de prácticas significantes, aparatos técnicos y relaciones de poder institucionales que apelan a los sujetos en formas múltiples, que se sobreponen y a menudo son contradictorias.<sup>10</sup> Los estudios sobre cultura visual comparten, por lo tanto, afinidades importantes con el movimiento social reciente de la investigación neogramsciana, que ha

10. Para un estudio crítico de esta cuasi disciplina por parte de uno de sus creadores, ver W.J.T. Mitchell, “Showing Seeing: A Critique of Visual Culture”, en Michael Ann Holly y Keith Moxey (eds.), *Aesthetics, Art History and Visual Studies* (New Haven: Yale University Press, 2005), 231-250. Junto a los paradigmas canónicos de la historia del arte de análisis iconográfico cuyos pioneros son Erwin Panofsky, el recuento semiológico de Roland Barthes sobre “la retórica de la imagen” y las teorías psicoanalíticas de fantasía, deseo e identificación, las fuentes clave para este concepto de “cultura” son la síntesis de la teoría de la hegemonía de Antonio Gramsci y la teoría de la interpelación ideológica de Louis Althusser, explicada por Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (Barcelona: Ediciones Península, 1997 [1977]) y su complemento, por parte de Stuart Hall con las temáticas foucaultianas de disciplina y subjetivación, en textos como “Cultural Studies: Two Paradigms” (1980), en Nicholas Dirks (ed.), *Culture/Power/History* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995), 520-538. En la lista de lecturas de Mitchell, es conspicua la ausencia de la obra de Gyorgy Kepes, quien fue formado en la Bauhaus y fue el editor de la serie *Vision and Values* (Nueva York: George Braziller Publishers, 1963-1972) y el fundador, en 1967, del Center for Advanced Visual Studies del Massachusetts Institute of Technology. Ambas iniciativas posibilitaron intercambios entre las artes, las humanidades, las ciencias y la política de las disciplinas en cuanto a las relaciones entre los medios, la tecnología y el ambiente.

enfaticado conceptos como “hegemonía ideológica” e “impugnación cultural”.<sup>11</sup> El propósito de ambos es desafiar tanto el formalismo estrecho de la ciencia política –por ejemplo, un enfoque exclusivo en las actividades de los partidos electorales y los Estados nación dentro de las menospreciadas arenas de conflicto, interacción y negociación– y el racionalismo de la teoría de movilización de recursos, la cual asume que la estructura motivacional de los actores políticos consiste en el rendimiento más eficiente posible de intereses materiales finitos, más que en intentos por “redefinir el significado y los límites del sistema político mismo”.<sup>12</sup>

11. Esto sucede con marcado interés dentro del contexto latinoamericano actual, donde la cultura se ha concebido, siguiendo a Gramsci, como “una dimensión insoslayable de lo social” (Gonzalo Portocarrero). Alejandro Grimson y Sergio Caggiano, investigadores en ciencias sociales, enfatizan el carácter gramsciano de los estudios culturales, donde la politicidad de la cultura rebate toda “hegemonía”; es decir, las relaciones de poder se han colocado “en el centro de las preocupaciones por los modos en que los grupos sociales organizan simbólicamente la vida en común”. Por lo tanto, el poder “no es externo a la cultura y, además, implica que éste no tiene una esencia propia. En términos ontológicos, el poder no es sino ejercicio y relación”. El antropólogo Eduardo Restrepo añade que los estudios culturales en América Latina operan con una lógica gramsciana, porque “no se imaginan como una acumulación de conocimientos abstractos y universales, como la acumulación de erudición, sino que su apuesta está en la transformación de relaciones de poder concretas”. Ver Nelly Richard (ed.), *En torno a los estudios culturales. Localidades, trayectorias y disputas* (Santiago de Chile: Editorial Arcis - CLACSO, 2010). [N. de la t.]

12. En una discusión sobre la emergencia conjunta del activismo de la sociedad civil y el reestructuramiento neoliberal en la América Latina posdictaduras, Sonia Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo

Al unirlos, estos modos de análisis sugieren la necesidad de un doble sentido de visión: uno que la asuma como una metonimia de la percepción, de la cognición y de la aspiración en general, y que tome en cuenta las configuraciones específicas de la visualidad posibilitada, aunque jamás es determinada totalmente por las tecnologías diversas de la imagen, a través de y a las cuales se dirigen los actores políticos no gubernamentales.

Sin embargo, si en la política contemporánea la visión adquiere un privilegio metafórico –aumentado por la centralidad de tecnologías tales como cámaras, grabadoras de video, televisores, satélites e internet y presentaciones de Power Point–, esto es sólo en la medida en que previenen reiteradamente que la visión sea simplemente visión. No es que estas tecnologías distorsionen la inmediatez asociada típicamente con la facultad óptica; por el contrario,

---

Escobar escriben: “Las impugnaciones culturales no son meros ‘productos derivados’ de las luchas políticas sino que constituyen, por el contrario, los esfuerzos de los movimientos sociales por redefinir el significado y los límites del propio sistema político... cuando los movimientos despliegan concepciones alternativas de las mujeres, la naturaleza, la raza, la economía, la democracia o la ciudadanía, que perturban los significados culturales dominantes, ellos llevan a cabo política cultural”. “Introduction” en Sonia Álvarez, Evelina Dagnino y Arturo Escobar (eds.), *Culture of Politics, Politics of Cultures: Reenvisioning Latin American Social Movements* (Nueva York: Harper Collins, 1998), 7. Para estudios críticos de los paradigmas sociocientíficos de la investigación sobre los movimientos sociales, ver Alison Brysk, “Hearts and Minds: Bringing Symbolic Politics Back In”, *Polis* (otoño 1995), 559-589 y Clifford Bob, “Globalization and the Social Construction of Human Rights Campaigns” en Alison Brysk (ed.), *Globalization and Human Rights* (Berkeley: University of California Press, 2002), 138-147.

magnifican y exagerban la idea general de que cada artefacto y experiencia visual siempre están marcados, de antemano, por una red mediada e imprevisible de historias, interpretaciones y contextos que, siendo estrictos, no son visualmente evidentes como tal.<sup>13</sup>

En este sentido, cada imagen es una suerte de texto que requiere tanto ser leída como observada, o ser observada cual si se leyera, sin importar que una imagen contenga texto o que esté acompañada por él, en el sentido más estricto de la palabra. Este axioma corre, por igual, en dirección opuesta: cada texto es una especie de imagen. Las palabras y los contextos dentro de los cuales aparecen siempre están marcados por ciertas cualidades gráficas que pueden tener una gran significación política, ya sea que consideremos la tipografía de un cartel de protesta, la arquitectura de una página web, el diseño de un anuncio de televisión, un comunicado de prensa, la maqueta del reporte anual de una ONG preparado para una fundación, los términos resaltados de una presentación de diapositivas ante un comité del congreso o la divulgación de un documento gubernamental incriminatorio.

También puede argumentarse que cada imagen y cada texto tienen una cierta dimensión acústica, ya sea que involucren o no alguna tecnología audiovisual: las imágenes y los textos llaman, convocan y hacen peticiones a otros, cuya interpelación más elemental es que deberían ser mirados, leídos y respondidos, independientemente de cuál sea el significado o destino que se les haya atribuido.

13. Como escribe Mitchell, “Los estudios visuales requieren una mediación sobre la ceguera, lo invisible, lo no visto, lo imposible de ver, y en lo que se miró hacia otro lado”. “Showing Seeing”, 236.

Al tener en mente la contaminación sinestésica de lo visual, lo textual y lo acústico, la tarea de los estudios sobre cultura visual es leer textos-imágenes con la mayor fidelidad posible, en términos de sus motivaciones estratégicas, cualidades formales y condiciones técnicas, así como brindar atención a las desviaciones de uso, significado y apariencia que las persiguen a cada instante. Prestar tal atención a los textos-imágenes implica un imperativo doble: que los investigadores, activistas y productores culturales especializados de todo tipo (periodistas, realizadores de video, cineastas, estrategias de medios, diseñadores gráficos, arquitectos de interfases web, editores, celebridades, artistas, curadores, *performers*, entre otros) asuman seriamente a las imágenes como un arma que tomar en cuenta, sin dar por sentados los efectos de la imagen, como ha sido el caso dentro del paradigma canónico del activismo que plantea “movilizar la vergüenza”.

Como lo ha señalado Thomas Keenan, la presuposición de este paradigma es que deberíamos acercarnos a los organismos de gobierno como si se tratara de seres psicológicos susceptibles de tener sentimientos de vergüenza y humillación, cuyas malas acciones pueden ser expuestas a la mirada atenta de la opinión pública, forzándolos de esta manera a alterar su comportamiento.<sup>14</sup> En lugar de descartar simplemente el concepto –la “vergüenza” es aún un término politizador importante dentro del vocabulario de varias organizaciones y movimientos–, Keenan encuentra problemática la suposición que subyace, en

14. Thomas Keenan, “Mobilizing Shame”, en Eduardo Cadava (ed.), “And Justice for All? The Claims of Human Rights”, número especial *South Atlantic Quarterly* (primavera de 2004), 434-449.

## ORGANIZAR UN EVENTO MEDIÁTICO

(A partir de "Making the news" de Salzman y SPIN Project Materials)

- ¿Qué es un evento mediático?
  - Una actividad cuyo propósito es generar cobertura mediática. A menudo incluye recursos visuales efectivos, humor, utilidad, etc.
- Sugerencias
  - Evalúe si su evento tiene interés periodístico. Este tendrá una mayor cobertura al poseer más de las siguientes características:
    - *Novedad*
    - *Conflicto*
    - *Nuevos datos (señal de una tendencia)*
    - *Simplicidad*
    - *Humor*
    - *Participación de alguna celebridad*
    - *Acción*
    - *Soportes visuales brillantes*
    - *Impacto local*
    - *Días festivos o aniversarios*
- Hazlo divertido. Si no parece querer estar ahí, ¿por qué tendría que quererlo la prensa?
  - No temas emplear artimañas. Los eventos seductores y de tendencia tienen prioridad sobre aquello de largo alcance en los medios.
  - Considera los tiempos. ¿Tu evento cumple con otras actividades? El mejor horario para un evento es de lunes a jueves de 10:00 a 14:00 h.
  - Elige un lugar efectivo. Considera las siguientes preguntas al escogerlo:
    - ¿El sitio es conveniente? Los reporteros suelen estar ocupados y no viajarán lejos para asistir a un evento.
    - ¿Se usa frecuentemente para eventos de medios? De ser posible, trata de encontrar un lugar único.
    - Si tu evento es al aire libre, ¿tienes un lugar de respaldo? Un poco de lluvia o mal clima no arruinarán tu evento, pero condiciones severas, sí. Considera también posponerlo si el clima es muy adverso.
    - ¿Necesitas un permiso? Averigua con la policía local.
  - Contrata fotógrafos para registrar el evento.
  - Coloca mantas o pancartas grandes con el mensaje que desees comunicar. El evento debería durar entre 15 y 45 minutos.
  - Distribuye información acerca del problema y la organización durante el evento.
  - Ten en cuenta el equipo. ¿Necesitarás un megáfono, podio, un micrófono portátil? Debe haber voceros listos para dar entrevistas.
  - Averigua qué reporteros asistieron al evento. Dale seguimiento a quienes no asistieron.
- Organiza el evento de medios alrededor de tu mensaje y consigna: el lugar, los oradores, los soportes visuales.

tanto que plantea el relevo automático “si/entonces” entre visibilidad y exposición, por un lado, y la acción meliorativa o preventiva, por el otro. Atormentado por episodios, en los cuales tal relevo demostró ser todo menos una garantía (la exoneración racista y paranoica de los oficiales de policía capturados en video brutalizando a Rodney King,<sup>15</sup> la narrativa sospechosa de los “viejos odios étnicos” al apuntalar la posición de la neutralidad humanitaria adoptada por los poderes occidentales frente a los genocidios ampliamente públicos de Rwanda y Bosnia,<sup>16</sup> el éxito inicial de la administración de Bush para enmarcar las técnicas de tortura mostradas en las fotografías de Abu Ghraib,<sup>17</sup> como acciones de “manzanas podridas” aisladas de una cadena de comando y responsabilidad más grande), Keenan insiste en que los imperativos indispensables de monitorear, observar y atestiguar los abusos y las evasiones gubernamentales sean complementados por una desviación hacia lo que llama “categorías estéticas”.

Este llamado implica tanto el reconocimiento general de que la propia evidencia no es evidente por sí misma –la dificultad para problematizar efectivamente la labor de un organismo de gobierno, en vez de revelarlo simplemente ante los “ojos del

15. Ver Judith Butler, “Endangered/Endangering: Schematic Racism and White Paranoia”, en Robert Gooding-Williams (ed.), *Reading Rodney King, Reading Urban Uprising* (Nueva York: Routledge, 1993), 17.

16. Ver Michel Feher, *Powerless by Design: The Age of the International Community* (Durham, NC: Duke University Press, 2000).

17. Ver Mark Danner, *Torture and Truth: America, Abu Ghraib and the War on Terror* (Nueva York: New York Review of Books, 2004).



mundo” que, supuestamente, son moralmente sensibles—, como la atención vigilante de las condiciones, mediaciones y tácticas específicas de tal creación de conflictos. Keenan asocia las “categorías estéticas” con actos contundentes de ver y proyectar, leer y escribir, escuchar y hablar, en sintonía con lo que Walter Benjamin distinguió como “la compenetración más intensa [de la realidad] con ese aparato [cinematográfico]”.<sup>18</sup> Esta exposición general de la vida a las tecnologías de reproducción y diseminación no aliena al sujeto perceptor de una experiencia auténtica de publicidad ni consume tal experiencia en un momento de inmediatez comunicativa. Mientras que los nuevos medios abren nuevos espacios y tiempos para la acción pública, también eliminan las certezas a las cuales, aquellos que proponen tal acción, se pudieron orientar en algún momento.

La crítica de Keenan al vínculo axiomático entre las imágenes y la manera responsable y efectiva de hacerlas públicas reverberó con la preocupación estética de diversos agentes que practicaron una política no gubernamental a lo largo de la década de los noventa, para quienes términos como “encuadre” y “narratividad” (más que la simple transferencia de

18. Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert (México: Ítaca, 2003), 81. Según Samuel Weber, tal “penetración” ni aliena al sujeto perceptor de una realidad auténtica ni la vuelve inmediatamente accesible como un terreno de intervención práctica, efectuando en cambio una “des-garantización” de las coordenadas espaciotemporales de la política. Ver Samuel Weber, “Mass Mediauras, or: Art, Aura, and Media in the Work of Walter Benjamin” en *Mass Mediauras: Form Technics Media* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1996), 76-107.

información) se volvieron cada vez más importantes en el desarrollo tanto de los análisis políticos como de las campañas de divulgación. Mientras que en los ámbitos litigantes o legislativos se afirma a menudo –aunque no siempre– que las estrategias políticas no gubernamentales necesitan ser complementadas por tácticas discursivas y audiovisuales, diseñadas para convencer o indignar a la “corte de la opinión pública”, en general, tal énfasis no debería confundirse con la reducción de la política a un mero asunto de perspicacia retórica.

Esta acusación ha sido lanzada contra el influyente paradigma del “encuadre cognitivo” de George Lakoff, cuyas implicaciones estéticas se especifican en un resumen redactado por críticos solidarios del Media Research & Action Project (MRAP - Proyecto de Investigación de Medios y Acción del Movimiento de la Universidad de Boston):

Un marco es un organizador de pensamiento. Al igual que el marco de una pintura o fotografía, pone un borde alrededor de una parte del mundo, resaltando ciertos eventos y hechos mientras que invisibiliza a otros. Al igual que una estructura constructiva, mantiene a las cosas juntas pero está cubierto por las paredes y el aislamiento térmico. Dota de coherencia a una mezcla de símbolos, imágenes y argumentos, uniéndolos por medio de una idea subyacente que da orden y que sugiere lo que es esencial... no vemos el marco directamente pero inferimos su presencia por sus expresiones y lenguaje característico.<sup>19</sup>

19. Lakoff es una de las principales voces dentro de la esfera política liberal de izquierda y ha sido consultor de personas

## “OJOS Y OÍDOS”

Críticas como la del MRAP han argumentado que tal atención a los corazones y a las mentes, a las narrativas y a las normas, a los guiones y a los símbolos, a las visiones y a los valores, debe considerarse en relación con los recursos organizacionales, las interfases tecnológicas, las plataformas institucionales y las decisiones espaciotemporales involucradas en la construcción de exigencias políticas. En este aspecto, las actividades de financiamiento, capacitación y negociación del Grupo Witness, son ejemplares. El llamado aparentemente directo de la organización –“míralo, fílmalo, cámbialo”– se oculta tras la compleja colaboración con otras ONG para desarrollar habilidades prácticas, conceptuales y formales de videografía con dispositivos portátiles, como una dimensión integral del trabajo de incidencia política a favor de los derechos humanos en diversos registros institucionales. Esto enfatiza la importancia de “poner atención a tu audiencia y a las historias que harán que se involucre. Una película para ‘convocar a las tropas’ requerirá un enfoque distinto al que requiere convencer a

como Howard Dean (político estadounidense demócrata que fue gobernador de Vermont), entre otros. Lakoff fue director del Instituto Rockridge de la Universidad de California en Berkley ([georgelakoff.com/writings/rockridge-institute/](http://georgelakoff.com/writings/rockridge-institute/)), que operó de 1997 a 2008 y cuya misión era “revitalizar el discurso progresivo al reencuadrar las políticas progresivas de forma que apelen a los valores estadounidenses compartidos”. Willian Gamson y Charlotte Ryan, quienes dirigen el Movimiento/Proyecto de Investigación de Medios y Acción MRAP ([mrapp.info](http://mrapp.info)), critican a Lakoff porque privilegia al intelectual que “reencuadra” una problemática en la esfera pública mientras permanece ciego ante asuntos de movilización de recursos, acceso institucional desigual, y acciones de estrategias organizativas con las que los movimientos sociales lidian a diario.

## APÉNDICE: COMPONENTES AUDIOVISUALES

Todo video está conformado por combinaciones de elementos visuales y sonoros. Piensa de forma creativa y amplia sobre las distintas clases de sonido e imágenes. ¿Qué hará que esta historia sea visualmente interesante? ¿Puedes contar la historia empleando combinaciones distintas de componentes visuales y de sonido? ¿Qué logrará mayor impacto sobre tu audiencia? ¿Qué acceso tienes dadas las restricciones monetarias, de tiempo y de seguridad? ¿Puedes sacar algo bueno de la necesidad? Algunas clases de elementos visuales y de audio a considerar:

### 1. Visuales

- Documentación visual y sonora de eventos sucediendo: gente *haciendo* cosas, sin comentarios añadidos.
- Paisajes, locaciones y objetos inanimados que forman parte de la historia.
- Entrevistas: una o más personas respondiendo preguntas formuladas por un entrevistador a cuadro o fuera de él, quien puede ser editado de la toma final.
- Conversaciones observadas: personas al tanto de la presencia de una cámara, pero no entrevistadas directamente.
- Conversaciones o gente hablando entre sí, con la cámara escondida o sin obstruir.
- Recreaciones: recreaciones veraces y precisas de escenas que no pudieron ser filmadas o que pertenecen al pasado. Recuerda que esto puede generar problemas de credibilidad dentro del contexto de los derechos humanos, particularmente si las razones por las que una escena no pudo filmarse son poco claras para la audiencia, como por qué necesitó ser recreada.
- Tomas expresivas: a menudo simbólicas o artísticas, con el propósito de representar un concepto o brindar elementos visuales donde no tengas acceso a la locación (por ejemplo, en entrevistas históricas).
- Manipulación de las imágenes usando cámara lenta, acelerando la toma, con captura de movimiento, etc.
- Imágenes fijas o documentos: ya sean estáticas o filmadas con la cámara en tomas panorámicas o alejando/acercando la toma.
- Texto incluyendo a cuadro títulos, encabezados y gráficas: utilizado con propósitos creativos e informativos, incluyendo subtítulos en otros idiomas. Estos son agregados en el proceso de edición.
- Materiales de archivo y metraje: puede provenir de un archivo profesional así como de memorabilia personal y también materiales de otros filmes. Recuerda que el metraje proveniente de una fuente comercial a menudo es caro, y obtener los permisos para su utilización es difícil y tardado.
- Pantalla en negro: causa que los espectadores reflexionen sobre lo que acaban de ver o escuchar, ayuda a prepararlos para lo que sigue, o sirve para indicar un cambio de secuencia, locación o para enfatizar sonidos.

### 2. Elementos de audio o sonoros

- Entrevistado: puedes usar sólo audio o el audio extraído de una entrevista con imagen, o imagen y audio.
- Conversaciones: ya sean grabadas con el conocimiento de los participantes o secretamente.
- Narración: puede hacerla un narrador, el realizador o un participante.
- Sonido sincrónico: el sonido grabado al momento de filmar.
- Efectos sonoros: sonidos individuales grabados durante la filmación o añadidos posteriormente.
- Música: se añade en la edición por lo general.
- Silencio: la ausencia de sonido puede indicar un cambio de ambiente o de lugar, o provocar que el espectador se enfoque de nueva cuenta en la pantalla.

“Apéndice: componentes audiovisuales”, de Witness, *Video for Change. A Guide for Advocacy and Activism*, 2005.

un comité de legisladores impacientes, escépticos y con poco tiempo”.<sup>20</sup>

En su énfasis respecto a la articulación cuidadosa de técnica, tácticas y poética, una organización como Witness obliga a las y los estudiantes de cultura visual a plantearse las siguientes preguntas abiertas en relación con las imágenes que aparecen a lo largo de este ensayo: ¿qué o quién produce una imagen-texto? ¿Cómo, cuándo y dónde es (re)producida? ¿Quién la ve, bajo qué condiciones y en relación con qué contextos de recepción interpretativa e institucional? ¿Cómo conciben las diferentes técnicas estéticas a sus públicos y se dirigen a ellos? ¿Cómo conciben y se dirigen a los objetivos de sus demandas? ¿En qué escala, en cuáles ámbitos, y en qué nivel de especificidad operan las técnicas estéticas? ¿Qué estilos retóricos, figuras icónicas, tonos afectivos y resonancias históricas se movilizan en un contexto y no en otro? ¿Cómo se relacionan los trabajadores culturales con la tensión entre el imperativo gramsciano, que resuena en la discusión de Chantal Mouffe sobre la capacidad de las prácticas artísticas, para “movilizar las pasiones”, mediante identificaciones democrático-populares, por un lado, y por el otro una atención foucaultiana a la especificidad de los organismos de gobierno y de los modos y técnicas de subjetivación?<sup>21</sup>

20. Witness, *Video For Change: A Guide to Advocacy and Activism*, 3.

21. En una entrevista con Thomas Keenan, Rosalyn Deutsche y Branden Joseph, Chantal Mouffe comienza afirmando que “las prácticas artísticas y culturales son absolutamente centrales como uno de los niveles donde las identificaciones y las formas de identidad son construidas”, y que cada forma de práctica artística contribuye a la deconstrucción o crítica de las mismas”. Así, también explica que “lo que lleva a la gente a actuar políticamente es

¿Cómo teorizan los diferentes activistas no gubernamentales –incluidos aquellos que, deliberadamente, evitan la visibilidad en los medios de comunicación destacados por temor a poner en riesgo su frágil relación o las negociaciones con organismos cuya conducta pretenden modificar– las capacidades de

---

lo que he llamado ‘pasiones’: identificaciones colectivas que tienen que ver con el deseo, fantasías y todo aquello que no son intereses o lo racional. En vez de pensar sobre la política como un lugar donde todos deberíamos reunirnos e intentar encontrar la solución racional... la política necesita hablarle a la gente sobre sus pasiones, para movilizarla hacia los designios democráticos”. “Every Form of Art Has a Political Dimension”, *Grey Room* 2 (invierno 2001), 123. Tony Bennett ofrece una discusión crucial sobre la tensión entre los diferentes entendimientos del poder propuestos por análisis post-gramscianos tales como los de Mouffe, por un lado, y los estudios de gubernamentalidad, por el otro. Estos últimos han acusado a los primeros de atribuir una existencia material a términos como “hegemonía”, “sentido común” o “identificación” –sin importar lo heterogéneo o disputado de los mismos– como un esquema explicativo reduccionista para entender la constitución del campo político. Investigadores como Mitchell Dean insisten en la especificidad de los modos de gobierno; es decir, que las tecnologías, aparatos y formas de experiencia posibilitan la apertura de campos particulares de conducta y que las personalidades se vuelvan operacionales –y cuestionables–. Bennett sugiere que tal acercamiento foucaultiano debe ser llevado al estudio de “lo cultural” mismo –esto es, interrogar cómo los organismos de gobierno constituyen la especificidad del campo de la “cultura” como un sitio de conocimiento, experiencia, programación, intervención y educación y cómo los sujetos de dichas mediciones son alentados y entrenados para imaginarse a sí mismos como sujetos de cultura–. Ver Tony Bennett, “Culture and Governmentality” en Jack Z. Brantich, Jeremy Packer y Cameron McCarthy (eds.), *Foucault, Cultural Studies, and Governmentality* (Albany: State University of New York, 2003), 47-63.

una técnica estética para llegar a un determinado organismo gubernamental que ha sido seleccionado como objetivo? ¿Qué formas de conocimiento, equipo e infraestructura tecnológicos atañen a una técnica estética y cómo condicionan estos elementos a la composición, distribución, circulación y archivado de las imágenes-texto?<sup>22</sup>

Todas estas preguntas resultan pertinentes; por ejemplo, para la fotografía que aparece al inicio de este ensayo. Gracias a la técnica que utiliza en la composición –desmembrar y volver anónimo–, la fotografía hace eco a nivel formal del dilema estético-político abordado por la mano extendida y el referente triangular que sostiene: cómo hacer que la desaparición aparezca como tal; esto es, como una práctica gubernamental intolerable, fundada en el desmembramiento de sujetos particulares de los ámbitos de la protección legal y la memoria pública.

El empleo de la propia palabra “desaparecido” es crucial a la hora de re-membrar a estos sujetos y evoca la referencia a un momento determinante en la historia del activismo por los derechos humanos: *desaparecido* fue el nombre que los movimientos de la sociedad civil dieron a las personas detenidas, torturadas y asesinadas por los gobiernos militares de América Latina durante las décadas de 1970 y 1980. Dichos gobiernos actuaron bajo estados de

22. La Independent Media Network (Red Independiente de Medios, [indymedia.org](http://indymedia.org)) es un punto de referencia fundamental en este respecto. Para las demandas políticas insertadas en su arquitectura, ver Dorothy Kidd, “Indymedia.org: A New Communications Commons” en Martha McCaughey (ed.), *Cyberactivism: Online Activism in Theory and Practice* (Nueva York: Routledge, 2003), 71-96.



Gerardo Dell'Orto, *Madres marchan con las siluetas de los desaparecidos*, 1988.

emergencia permanente, en los cuales la suspensión de libertades civiles, junto con la movilización de formas de violencia excepcionales, fue legitimada frente a la presunta amenaza de la subversión comunista. Mediante rituales testimoniales masivos en espacios públicos, grupos como las Madres de Plaza de Mayo, en Argentina, buscaron punzar, en el sentido barthesiano,<sup>23</sup> la memoria de la ausencia

23. Utilizo el verbo “punzar” (que en el original aparece como “mark”) por su sentido doble de clavar en un sitio y lastimar o molestar. Retomo aquí la lectura de la socióloga estadounidense Avery Gordon, quien aborda las múltiples apariciones públicas de las Madres de Plaza de Mayo, donde hicieron uso de fotografías, especialmente retratos de sus seres queridos, con la finalidad de crear un *punctum* en el espacio público. Así, recalcan la presencia espectral de estas personas; llevaban a cabo un recordatorio visual que agudizaba su ausencia. Gordon toma de Roland Barthes el



de sus seres amados como un hueco en la memoria nacional, infligido por la negación, el hermetismo y la impunidad gubernamentales.<sup>24</sup>

En ese sentido, la forma triangular del gafete que aparece en la fotografía indica otra deuda con los archivos contruidos por imágenes en el discurso de los derechos humanos. En los campos de concentración de la ss, los uniformes de los prisioneros que no eran judíos estaban marcados con triángulos invertidos, que codificaban a los tipos de prisioneros por colores. Por ejemplo, a los homosexuales se les obligaba a portar triángulos rosas, un significante reapropiado por los activistas de la liberación gay en los setenta. El ejemplo más famoso aparece en la cultura visual de vanguardia de Act Up, hacia finales de los ochenta e inicios de los noventa, a la que Douglas Crimp se refirió como las “Demo Grafías” del grupo. El triángulo funcionaba simultáneamente como un reclamo de identidad, cargado históricamente, y un llamado a la movilización en contra de la indiferencia y complicidad de los gobiernos ante

---

concepto de *punctum*, que es aquello que trae a la vida la vida ajena a la imagen: “El punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)”. Ver Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía* (Barcelona, Paidós, 1990) y Avery Gordon, “Por la otra puerta, es el llanto con su consuelo dentro/The other door, it’s flood of tears with consolation enclosed” en Ana Botella Díez del Corral (ed.), *El Pasado en el Presente y lo propio en lo ajeno* (Gijón: LABoral Centro de Arte y Creación Industrial, 2009). [N. de la t.]

24. Ver Diana Taylor, *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”* (Durham, NC: Duke University Press, 1997).

la crisis emergente del sida: “Silencio = Muerte.”<sup>25</sup>

A pesar de las diferencias obvias en cuanto a las relaciones de poder específicas a las que se dirige, el gafete que circula a través de una fotografía puede considerarse también una especie de técnica demo-gráfica, al invocar a la memoria de la reactivación histórica por parte de Act Up. Menos conocidos aún que las estrellas amarillas o los triángulos rosas, son los triángulos azules que la ss fijaba en los uniformes de los prisioneros “extranjeros”, a quienes, al igual que a los judíos, se les había solicitado registrarse en el Estado en los años previos a su encarcelamiento y posterior asesinato. Más aún, esta resonancia queda marcada por el título que complementa a la fotografía, el cual articula su relación particular con una cierta especie de abstracción o universalidad: el *Registro Especial*.<sup>26</sup> El título refiere a un programa del gobierno estadounidense que se implementó tras los atentados del 11 de septiembre, que además alude a la necesidad de movilizar técnicas estéticas “especiales” –la fotografía como artefacto formal y el propio gafete triangular– con el fin de hacer de

25. Douglas Crimp y Adam Rolston, *AIDS Demo Graphics* (Seattle: Bay Press, 1990).

26. El Sistema de Registro de Entrada y Salida de Seguridad Nacional (NSEERS, por sus siglas en inglés) o INS Special Registration fue un sistema de registro para ciertos extranjeros sin ciudadanía en los EEUU. Éste se echó a andar en septiembre de 2002 como parte de la guerra contra el terrorismo que emprendió ese país tras los atentados del 11 de septiembre del año anterior. La regulación fue eliminada por completo en diciembre de 2016. Véase Maia Jachimowicz y Ramah McKay, “‘Special Registration’ Program”, en Migration Policy Institute (1 de abril de 2003), [migrationpolicy.org/article/special-registration-program](http://migrationpolicy.org/article/special-registration-program) [N. de las e.]

la práctica gubernamental del “registro” un sitio de demandas políticas, en vez de la mera operación policial legitimada por los imperativos inexpugnables de la seguridad.

La fotografía forma parte de una serie realizada por Fred Askew, en la cual documenta una protesta llevada a cabo por activistas de derechos civiles y grupos comunitarios, entre los que se encuentra la Blue Triangle Network (Red del Triángulo Azul), quienes diseñaron y distribuyeron los gafetes. La protesta tuvo lugar en la zona del Centro Cívico de Nueva York en Lower Manhattan, el 22 de noviembre de 2002, fecha límite para el Sistema de Registro de Entrada y Salida de Seguridad Nacional, el cual requería que los ciudadanos varones de veinticuatro países musulmanes, que vivieran en EEUU, acudieran al Servicio de Migración y Naturalización para ser entrevistados, fotografiados y registrar sus huellas dactilares.<sup>27</sup>

Entre otros lugares, la fotografía de Askew aparece en la página web de Visible Collective (Colectivo Visible), una red de productores culturales dedicada a abordar las condiciones estéticas y culturales de la gubernamentalidad carcelaria tras el 11 de septiembre, tanto dentro de los Estados Unidos como en su “archipiélago de la excepción” global, desde la Bahía de Guantánamo hasta Abu Ghraib. Entre sus proyectos está *NaHnu Wahaad* (¿Pero en realidad somos uno?), una base de datos en crecimiento que registra los nombres –y su ausencia– de aquellos “desaparecidos en Estados Unidos”. Ésta ha sido

27. Ver Rachel Meerpol (ed.), *America's Disappeared: Secret Imprisonment, Detainees, and the "War on Terror"* (Nueva York: Center for Constitutional Rights/Seven Stories Press, 2005).

presentada bajo distintos formatos en museos, centros comunitarios y en línea.<sup>28</sup>

En *Missing Persons* (2006), Trevor Paglen hace eco, de forma sorprendente, de la base de datos del Visible Collective. El proyecto de Paglen opera en la intersección del arte conceptual, el periodismo investigativo y la geografía experimental. Éste consiste en un portafolio de documentos semifabricados que comparten, sin excepción, el mismo formato: en la esquina superior izquierda de cada página están impresos el nombre, la dirección, y el número telefónico de empresas con nombres anodinos como “Transporte Ejecutivo Premier”, debajo de los cuales aparece un listado con el nombre de los organismos gubernamentales, en los que se le solicitaría a esas corporaciones el registro para llevar a cabo sus actividades, como la Administración de Aviación Federal, por ejemplo. Los documentos no cuentan con más información; el campo en blanco de la página queda marcado únicamente por una firma en la esquina inferior derecha, correspondiente a un representante autorizado de la compañía en cuestión, al igual que queda inscrita en una bitácora de vuelos o en la licencia de un negocio. Cada firma se repite en dos documentos distintos y, gracias al guión, es evidente que fueron manos distintas las que firmaron como el “mismo” individuo —un individuo que resulta no existir como un sujeto legal a quien pudiera responsabilizarse por las acciones llevadas a cabo por las entidades en nombre de quienes firma—.

Quienes participan del mundo subcultural y semiconspiratorio de los llamados “*planespotters*” (“encuentra-aviones”, personas que monitorean ob-

28. Ver [disappearedinamerica.org](http://disappearedinamerica.org).

sesivamente datos oscuros, aunque a menudo disponibles para consulta pública, de la Administración de Aviación Federal), fueron los primeros en llamar la atención de periodistas y grupos de derechos humanos hacia estos documentos. En 2004, comenzaron a rastrear los patrones anómalos de vuelo de aeronaves civiles que viajaban entre varios aeropuertos de Estados Unidos, Europa, Medio Oriente y, de forma aún más sospechosa, hacia la Bahía de Guantánamo. A pesar de no poder comprobarse con certeza, las firmas localizadas y reproducidas públicamente por Paglen al parecer corresponden a la red de compañías fantasma establecidas supuestamente por la CIA para practicar “ejecuciones extraordinarias”, en las cuales las personas sospechosas de terrorismo son aprehendidas sin el debido proceso y transportadas en secreto a locaciones sin nombre distribuidas por todo el mundo. Ahí, las técnicas de interrogación repudiadas oficialmente por Estados Unidos pueden ser utilizadas con impunidad.<sup>29</sup> En lugar de presentar la información de forma directa, el proyecto de Paglen delinea con precisión el “agujero negro” legal y perceptual con el que esta práctica oficialmente inexistente se lleva a cabo; al igual que las tenues e insuficientes huellas que va dejando detrás y lo evidencian, las cuales carecen de significado sin una recontextualización y un reformateo como los llevados a cabo en *Missing Persons*. Las “personas desaparecidas” entonces forman un binomio poco común: la materialización fantástica en el lenguaje de que un sujeto *no real*, como “Tyler Edward Tate”, aparezca como el requisito para

29. Ver A.C. Thompson y Trevor Paglen. “The CIA’s Torture Taxi”, en *San Francisco Bay Guardian* (20 de diciembre de 2005).

la deshumanización de un sujeto *real* como un “detenido fantasma”.<sup>30</sup>

Para Paglen, las prácticas extraordinarias y los espacios de soberanía estadounidense requieren técnicas visuales extraordinarias, o extraordinariamente banales, que indexen su propio encuentro con lo indiscernible impuesto por el gobierno. Dos fotografías un tanto borrosas de estructuras arquitectónicas anodinas en Kabul fungen como suplemento de los documentos semificticios de *Missing Persons*. Una, ubicada al final de una calle residencial flanqueada por árboles, está marcada con un signo pintado con aerosol que dice “ALTO”; la otra, con una árida colina como fondo, está rodeada por alambre de púas. Por sí solas, las imágenes comunican poca o nula información; lo que resulta crucial es que documentan, desde la distancia física relativamente segura que brinda un lente supertelescópico, las coordenadas “reales” de los centros clandestinos de detención de la CIA –también conocidos como “lugares negros”– negados oficialmente, a los cuales se rumora que son llevados los terroristas.

Otra clase de “lugar negro” aparece en un proyecto del Speculative Archive (Archivo Especulativo) titulado *In Possession of a Photograph* (*En posesión de una fotografía*). Aquí, una serie de imágenes turísticas espectaculares de hitos arquitectónicos, como el puente de Brooklyn, son tomadas del buscador de imágenes de Google y mostradas junto a cuadros negros del mismo tamaño. Tales cuadros, espacios vacíos, representan casos, tanto previos como pos-

30. En el estatus extralegal del “detenido fantasma”, ver Human Rights Watch, “The CIA’s Long Term ‘Ghost Detainee’” (2004), [hrw.org/legacy/backgrounders/usa/us1004/us1004.pdf](http://hrw.org/legacy/backgrounders/usa/us1004/us1004.pdf).

teriores al 11 de septiembre, en los que “personas sospechosas” fueron interrogadas o detenidas por intentar fotografiar esos mismos sitios. El proyecto habla simultáneamente de la temporalidad paranoica de la guerra preventiva, cuyo objetivo es “eliminar las amenazas antes de que éstas emerjan”, en palabras de la *Estrategia de Seguridad Nacional* de 2002, y la forma en la que esta temporalidad asegura la exposición desigual de distintos sectores de la población a la vigilancia.

En su atención a la espectrología de archivo, los cuerpos desaparecidos y los agujeros negros, las estéticas paradójicas de la desaparición articuladas por este grupo de prácticas resuenan en la exigencia de Judith Butler por una “imagen crítica”, que “no sólo debe ser incapaz de capturar su referente, sino que debe mostrar ese fracaso”.<sup>31</sup> Butler asocia esto con la tarea ético-política de la “crítica cultural” posterior al 11 de septiembre, la cual “interroga la emergencia y la desaparición de lo humano en el límite de lo que podemos pensar, lo que podemos escuchar, lo que podemos ver y lo que podemos sentir”.<sup>32</sup>

A pesar de que aborda una serie de organismos gubernamentales completamente distintos a los mencionados más arriba, en *N.A.F.T.A. (Not A Fair Trade for All)*, *Getting the Correct Picture* (TLCAN [Un tratado que no es justo para todos], *Obteniendo la imagen correcta*), el documentalista Fred Lonidier escenifica un surgimiento y una desaparición de lo humano similar a la evocada por Butler. La instalación documental incluye una serie de “contrarretratos” producidos en

31. Judith Butler, *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez (Buenos Aires: Paidós, 2006), 182.

32. *Op. cit.*, 187.

colaboración con los trabajadores de la fábrica Han Young (una subcontratista de la corporación Hyundai) en Tijuana, México, quienes entre 1997 y 1998 lucharon por formar un sindicato independiente. Las fotografías imitan el formato de los retratos policiales, muestran a cada trabajador del cuello para arriba frente a una pared. Sin embargo, más que la fisonomía distintiva de sujetos criminales,<sup>33</sup> las caras de los trabajadores son oscurecidas en estos retratos por máscaras monstruosas y grotescas y acompañadas por pies de foto que los identifican con pseudónimos como “hijo de Frankenstein”.

Este gesto evoca la narración de Marx sobre cómo la fábrica capitalista transforma al cuerpo trabajador en una “aberración”;<sup>34</sup> sin embargo, en lugar de ilustrar una temática general de la deshumanización o la alienación, las fotografías registran los peligros

33. En la intersección de archivos estatales, vigilancia fotográfica y las evaluaciones pseudocientíficas del vínculo entre los rasgos fisiológicos y la desviación social, ver Allan Sekula, “El cuerpo y el archivo”, en Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003), 137-186.

34. “Mientras que la cooperación simple, en términos generales, deja inalterado el modo de trabajo del individuo, la manufactura lo revoluciona desde los cimientos y hace presa en las raíces mismas de la fuerza individual de trabajo. Mutila al trabajador, lo convierte en una aberración al fomentar su habilidad parcializada –cual si fuera una planta de invernadero– sofocando en él multitud de impulsos y aptitudes productivos... No sólo se distribuyen los diversos trabajos parciales entre distintos individuos, sino que el individuo mismo es dividido, transformado en mecanismo automático impulsor de un trabajo parcial...” Karl Marx, *El capital. Tomo 1/Vol. 2* (México: Siglo XXI, 1975[2009]), 438-439.



## “OJOS Y OÍDOS”



Fred Lonidier, *N.A.F.T.A. (Not A Fair Trade For All)*, 1999.  
Detalle.

específicos a los que se exponen los trabajadores cuando intentan organizarse de forma independiente. Paradójicamente, las máscaras de monstruos, que de alguna forma borran su identidad, les permite mostrarse en público como sujetos políticos. Su aparición como monstruos es entonces tanto una forma de protección ante la vigilancia por parte de organismos gubernamentales, como una forma de hacer visible la propia vigilancia; esto es, el riesgo de ser disciplinados, despedidos, encarcelados o, en casos extremos, desaparecidos, si es que son identificados por la administración o por oficiales sindicales.

Al publicitar el riesgo continuo de represalia, en el caso de Han Young se jugaba un costo particularmente alto. Tras la ratificación del TLCAN y su acuerdo paralelo sobre el trabajo, fue el primero de varios esfuerzos por movilizarse y obligó al gobierno mexicano a reconocer formalmente el derecho de los trabajadores a organizarse fuera de los parámetros “corporativistas” de los sindicatos oficiales.<sup>35</sup> Por lo tanto, las máscaras se convirtieron en un registro ambivalente que contribuía a una transformación específica en el modo de regir las interacciones entre Estado, capital y trabajo. El TLCAN reduce las restricciones sobre el capital, pero, en teoría, incrementa la rendición de cuentas del gobierno para

35. La ejemplaridad de la lucha de Han Young fue abordada explícitamente por los editores del *New York Times* en “Mexico’s Vulnerable Workers” (11 de agosto de 1997). Sobre la crisis del corporativismo mexicano, ver Julie Tiechman, “Economic Restructuring, State-Labor Relations, and the Transformation of Mexican Corporatism”, en Gerardo Otero (ed.), *Neoliberalism Revisited: Economic Restructuring and Mexico’s Political Future* (Boulder, CO: Westview Press, 1996), 149-166.

garantizar ciertos derechos que, durante la era de la sustitución de importaciones, no fueron considerados pertinentes dentro del modelo vertical y jerarquizado de relaciones industriales.<sup>36</sup> Este “en teoría” es a menudo denunciado como un mero artificio neoliberal para la explotación corporativa, pero también ha constituido un precario punto de ventaja y resignificación para los grupos de derechos humanos y sindicatos que luchan por maximizar la rendición de cuentas por parte de los gobiernos sobre los valores universales que pretenden defender.<sup>37</sup> Por lo tanto, lo “aberrante” o la “monstruosidad” de los trabajadores no sólo habla sobre la ansiedad que sus actividades pueden inducir entre los empleadores (la exposición en la cual se mostraron estas imágenes fue clausurada por la presión de una coalición de industriales preocupados por proteger la “imagen empresarial” de la ciudad),<sup>38</sup> sino también sobre el futuro incalculable de los movimientos laborales, cuando se encuentran frente a una nueva forma de racionalidad gubernamental, que por un lado intensifica las dinámicas de explotación y, por el otro, abre la posibilidad de demandar nuevos derechos –no en contra del “capital” como tal, sino con respecto a

36. Ver Ramón Eduardo Ruiz, “NAFTA” en *Mexico: Why a Few Are Rich and the People Poor* (Berkeley, CA; Los Angeles, CA; Londres: University of California Press, 2010), pp. 200-231. [N. de la t.]

37. Ver David Bacon, “Testing Nafta’s Labor Side Agreement”, *NACLA* (mayo de 1998).

38. Julie Light, “University Professor’s Photos Draw the Wrath of Border Industrialists” (29 de abril de 1999), [corpwatch.org/article/mexico-university-professors-photos-draw-wrath-border-industrialists](http://corpwatch.org/article/mexico-university-professors-photos-draw-wrath-border-industrialists).

las condiciones biopolíticas de trabajo: seguridad, salud, salarios, horas, etc.—.<sup>39</sup>

Abordar las fotografías de Lonidier en términos de la relación precaria entre gubernamentalidad y derechos complica, en vez de simplemente negar, la iconografía de la resistencia anticapitalista que ha emergido tras las protestas en contra de la Organización del Libre Comercio en Seattle, en 1999. Esto es representado por *We Are Everywhere* (*Estamos en todas partes*), una dinámica “antología activista, un collage de agitación social y un manual de acción directa” que entreteje historias e imágenes de una variedad de movimientos provenientes del Sur y del Norte en un retrato colectivo del “anticapitalismo global”.<sup>40</sup> Para *Notes from Nowhere* (*Notas desde Ningún lugar*) —el colectivo editorial que produjo la publicación—, el potencial para la autoorganización en este “movimiento de movimientos” es captado con más eficacia en la vívida teatralidad desplegada en situaciones de protesta colectiva y desobediencia civil, descrita por uno de los editores en términos de “acción directa”: “un rechazo a la política que apela a los gobiernos a modificar su comportamiento en

39. En el año 2000, la lucha de los trabajadores de Han Young concluyó en su derrota. A pesar de que se coordinaron exitosamente acciones de litigación y publicidad por parte de sindicatos en ambos lados de la frontera, el subcontratista despidió a los empleados y mudó sus operaciones a un pueblo a varios kilómetros de Tijuana, en el cual las organizaciones laborales independientes representaban una amenaza mucho menor. Ver Heather Williams, “Of Labor Tragedy and Legal Farce: The Han Young Factory Struggle in Tijuana, Mexico”, *Social Science History* 27, no. 4 (2003), 525-550.

40. Notes from Nowhere (ed.), *We Are Everywhere: The Irresistible Rise of Global Anti-Capitalism* (Nueva York: Verso, 2003).



Notes From Nowhere, *We Are Everywhere*, 2003. Portada.

favor de la intervención física contra el poder estatal de tal forma que prefigure una alternativa”.<sup>41</sup> Es con base en tal inmediatez creativa que la gente que parrandea carnavalescamente en las calles de Génova y las ONG del Valle de Narmada (India) se fusionan, supuestamente, en un “nosotros” global.<sup>42</sup>

41. Éstas son las palabras de David Graeber, miembro de Notes from Nowhere, en “The New Anarchists”, en Tom Mertes (ed.), *The Movement of Movement: Is Another World Really Possible?* (Nueva York: Verso, 2004), 203. Sobre la “prefiguración” como la realización microutópica de arreglos ideales sociales a través de la “democracia directa” en el contexto de las movilizaciones antinucleares de los ochenta, ver Barbara Epstein “The Politics of Prefigurative Community: The Non-Violent Direct Action Movement”, en Stephen Duncombe (ed.), *The Cultural Resistance Reader* (Nueva York: Verso, 2002), 333-347.

42. Para una crítica más amplia sobre *We Are Everywhere*, ver McKee, “Suspicious Packages”, 99-121.

Mientras que es importante cuestionar el imaginario antigubernamental invocado por un proyecto como *We Are Everywhere*, poner atención en los repertorios visuales y performativos de las prácticas activistas mencionadas es también crucial. El punto no es aislar unas de otras cínicamente, sino advertir la oposición espectacular entre los cuerpos exaltados de la “multitud” y el engranaje de amotinamiento omnisciente del “imperio”.<sup>43</sup> Es necesario poner atención en otros sitios, estilos, técnicas y ritmos de políticas no gubernamentales; no sólo en la izquierda antineoliberal, sino también entre los activistas liberales y de derecha.

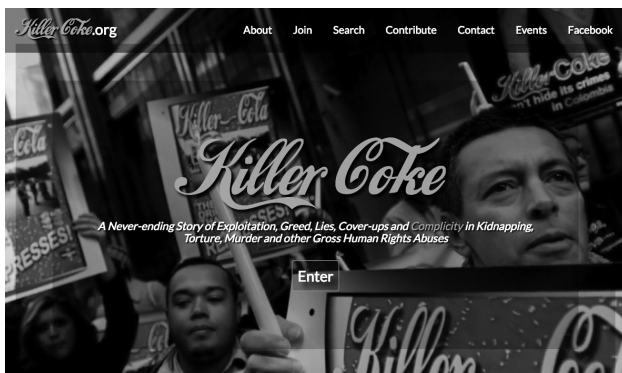
Irónicamente, el concepto de “acción directa”, como ha sido formulado por *We Are Everywhere*, niega el grado al cual las extraordinarias tácticas performativas desplegadas a menudo por activistas no gubernamentales son diseñadas, a grandes rasgos, como eventos mediáticos u oportunidades fotográficas, los cuales comenzaron seriamente con el movimiento de Derechos Civiles y fueron formalizados por Greenpeace en la década de 1970. Dichas tácticas desestabilizan cualquier oposición firme entre los espacios y las estructuras físicas en las que intervienen y las páginas y pantallas sobre las que aparecen como imágenes –ya sea colocar

43. Aquí hago referencia, por supuesto, al antagonismo primario de la historia mundial durante la época posterior a la Guerra Fría, tal y como es concebida por Michael Hardt y Antonio Negri en *Imperio*, trad. Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2012) y *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio* (Madrid: Debate, 2004). La importancia de estos libros difícilmente puede sobreestimarse para comprender la iconografía de grupos anticapitalistas y antiestatales como Notes from Nowhere.

una pancarta en un reactor nuclear o hacer una cadena humana alrededor de una clínica de interrupción del embarazo—. Con el fin de someter las inadmisibles técnicas gubernamentales a los “ojos y oídos” tanto de la población en general como de los propios organismos estatales, estas acciones se exponen, inherentemente, a la reproducibilidad, diseminación y recontextualización más allá de sus puntos de intervención inmediata.

Tales intervenciones espaciomediáticas pueden tomar múltiples formas: ocasionalmente involucran estructuras arquitectónicas temporales o móviles, como la instalación de docenas de carpas por parte de Médecins du Monde a la entrada del Centro Pompidou, en París. Aquí no sólo buscaban resaltar la negligencia del gobierno local ante las necesidades de la población indigente, sino su tolerancia con respecto a la propia indigencia. Igualmente, la campaña *Women on Waves* (*Mujeres sobre olas*) no sólo utiliza embarcaciones fotogénicas para brindar servicios extraterritoriales de interrupción del embarazo a mujeres que viven en países donde el procedimiento es ilegal; además, somete a esas naciones al escrutinio nacional e internacional en relación con la criminalización del aborto.

Las nociones de *adbusting* y *tactical media* a menudo se encuentran en la intersección entre el discurso sobre la “acción directa” y la intención de exhibir afinidades, bajo el principio de “movilizar la vergüenza”. Inspirados vagamente en el principio situacionista del *détournement* (la apropiación y el desvío de tecnologías, circuitos y elementos culturales establecidos de sus funciones y significados



Página principal del sitio web [killercoke.org](http://killercoke.org).

autorizados oficialmente),<sup>44</sup> estos conceptos fueron teorizados en un inicio en espacios como la revista *Adbusters* y el libro *No Logo* (1999), de Naomi Klein.<sup>45</sup> Aplicados desde una etapa temprana por los activistas ambientales en las tácticas visuales contra la explotación laboral que investiga Klein, dichos conceptos consideran la imagen pública de la marca de una empresa (sobre todo de empresas que son familiares para los consumidores, como Nike o Shell, pero sin limitarse a ellas), como un sitio primario de vulnerabilidad política y, por lo tanto, un punto ventajoso de intervención para activistas. En

44. Ver Guy Debord, “A User’s Guide to *Détournement*”, en [bop-secrets.org/SI/detourn.htm](http://bop-secrets.org/SI/detourn.htm). Geert Lovink y David García reactivaron las implicaciones del *détournement* para el activismo posterior a la Guerra Fría en su manifiesto de 1997 “The ABC of Tactical Media”, disponible en [nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html](http://nettime.org/Lists-Archives/nettime-l-9705/msg00096.html).

45. Ver [adbusters.org](http://adbusters.org) y Naomi Klein, *No Logo: el poder de las marcas* (Barcelona: Paidós, 2001).



la mayoría de los casos, esto ha significado infligir o remarcar de forma negativa las resonancias icónicas de una marca para algún medio de comunicación, consumidor o accionista en relación con una serie de reclamos abiertos que critiquen a la agencia en cuestión, como la campaña *Killer Cola* (*Coca asesina*), en cuya mira estaba la tolerancia de Coca-Cola a la violencia antisindical en Colombia: “Asesinato... Es lo verdadero”.

En otros casos, activistas humoristas, como los Yes Men, no sólo han distorsionado, sino también imitado la identidad visual de portavoces corporativos, con tal meticulosidad que han sido confundidos por los consumidores y los medios de comunicación con aquellos a quienes imitan, lo que les ha proporcionado una plataforma temporal desde la cual criticar las prácticas de la entidad que dicen representar, generalmente a través de la exacerbación, en un sentido brechtiano, de las declaraciones oficiales. La lógica de estos proyectos es dar visibilidad a una problemática no sólo al divulgar información crítica, sino también al obligar al organismo cuya imagen ha sido secuestrada a dar una respuesta pública, defensa o explicación —una respuesta que a menudo puede resultar más incriminatoria que la intervención inicial—.

Otro proyecto que se establece en líneas similares es Nikeplatz, un impecable centro de información pública que fue instalado en la plaza central de Viena. Nikeplatz combinó el *détournement* digital y arquitectónico al anunciar que la plaza sería patrocinada y rediseñada por Nike, donde se colocaría un monumento gigantesco en forma de la icónica “palomita” que distingue al logo de la empresa. Nikeplatz abordaba la creciente derogación de la infraestructura pública estatal, de la que además no hay rendimiento



Eva y Franco Mattes, *Fake Nike Infobox*, instalación en Karlsplatz, Viena, 2003. Foto cortesía de Public Netbase.

de cuentas, así como la ideología de la ciudadanía corporativa que ha acompañado la privatización de espacios, infraestructuras y bienes de toda clase. Esto lo hacía al exacerbar el desprestigio público ya asociado con la empresa, dados sus intentos de evadir la responsabilidad por las prácticas laborales abusivas por parte de sus subcontratistas.

Tales prácticas operan sobre todo de forma negativa, para crear un momento de extrañamiento espectacular o desidentificación de una figura, un objeto o una imagen familiar, que la enmarca de nueva cuenta dentro del *locus* de relaciones, procesos o prácticas abiertas al conflicto y, por ende, a la transformación. Aún así, parecería igualmente importante examinar de forma crítica el contrapunto a las formas de apelación declaradamente antagónicas; esto es, las identificaciones “positivas” construidas por las propias ONG, así como el diseño visual y la mercadotecnia de los productos y programas que

defienden, coordinan o distribuyen, ya sea en colaboración con o como una alternativa a aquéllas de los organismos de gobierno. Tales estrategias incluyen, por ejemplo, las campañas de comercio justo o la variedad de tecnologías de refugio de emergencia o apoyo a la vida desarrolladas por el campo del “diseño humanitario”.<sup>46</sup> Estos ejemplos fueron desplazados de sus puntos inmediatos de aplicación en un evento mediático tristemente célebre escenificado por Médecins Sans Frontières en el Central Park de Nueva York, en 2006. La organización montó una exposición para-arquitectónica, titulada *A Refugee Camp in the Heart of the City* (*Un campo de refugiados en el centro de la ciudad*), programada para coincidir con la cobertura de la prensa global a la reunión anual de la Asamblea General de la ONU. La exposición estaba repleta de tiendas de campaña, letrinas y equipo de distribución médico-nutricional; su personal estaba conformado por guías de MSF con experiencia, que en algunos casos habían vivido en los campos. Ellos daban visitas guiadas a través del “campo”, brindando detalles sobre las operaciones funcionales de dichos espacios de emergencia. En la medida de lo posible, el personal evocaba también las condiciones de vida de los propios refugiados en un campo. En vez de promocionar su trabajo como una “solución” viable a las crisis humanitarias, a la cual un público por lo general empático estaría dispuesto a apoyar, una función interpretativa crucial de los guías de MSF y sus portavoces era llamar la atención sobre el hecho de que “no existen soluciones humanitarias a proble-

46. Ver Architecture for Humanity (ed.), *Design Like You Give a Damn: Architectural Responses to Humanitarian Crises* (Nueva York: Metropolis Books, 2006).

mas humanitarios”. Como dijo Nicolás De Torrente en una entrevista en la Radio Pública Nacional de Estados Unidos sobre la exposición:

Si estamos [en el sitio de una emergencia humanitaria], como una organización humanitaria independiente, esto muestra ya un fracaso [...] la gente nos apoya tanto, y suelen pensar que “más, más, puedes ir ahí, ayuda aquí”[...] pero lo que queremos señalar es que si estamos aquí es señal de un fracaso, de que en teoría hay gente responsable de responder a estas crisis, y que no lo están haciendo de forma apropiada [...] es por ello que necesitamos educar a nuestros donantes y a quienes nos apoyan [...] las buenas intenciones no son suficientes.<sup>47</sup>

A pesar de que la exposición buscaba hacer público el *viacrucis* sufrido por treinta y tres millones de refugiados en todo el mundo, implícitamente, el mensaje creaba una sinergia con las demandas realizadas por el maratón *Save Darfur Now: Voces para erradicar el genocidio*, llevado a cabo a la par en Central Park. El sello visual del evento era la proliferación de cascos azules, código para exigir que el gobierno de George W. Bush y Kofi Annan apoyaran el despliegue inmediato de las fuerzas de pacificación de la ONU en Sudán, con el mandato del Capítulo Séptimo para proteger a los civiles.

Las técnicas estéticas hasta ahora consideradas típicamente imaginan como interlocutor a un público

47. Brian Lehrer Show, WNYC-FM, Nueva York (9 de septiembre de 2006), [wnyc.org/shows/bl/episodes/2006/09/19](http://wnyc.org/shows/bl/episodes/2006/09/19).

general de consumidores, ciudadanos o incluso inversionistas, ajenos a los procesos internos del activismo y la incidencia política. No obstante, como ha enfatizado Meg McLagan en sus escritos sobre la mediatización de los testimonios de derechos humanos, un artefacto visual de alto perfil –como una película transmitida en televisión pública o proyectada en un festival– debe ser comprendido en relación con un rango más sutil de actividades, ámbitos y circuitos más específicos.

A pesar de que han recibido menos atención teórica que, digamos, las convenciones semióticas de la desobediencia civil, el *adbusting* o los documentales, otro conjunto de técnicas estéticas importante de considerar –tanto en las operaciones como en las denuncias por parte de las organizaciones no gubernamentales– son aquellas conocidas frecuentemente como “diseño de la información”: la traducción de varias clases de grupos de datos probatorios, a menudo de naturaleza técnica o cuantitativa, en patrones visuales, arreglos, figuras y formatos que son cognitivamente accesibles para audiencias no expertas. Gráficas, estadísticas, tablas, diagramas, líneas de tiempo, planos, mapas e imágenes científicas especializadas están entre los materiales tratados por el diseño de la información; un término cuyos fundamentos teóricos son materia de disputa. Para Edward Tufte, autor del tratado canónico *Envisioning Information* (*Visualizando la información*), la premisa fundamental del diseño de la información es que la forma en la cual los datos son presentados moldea crucialmente su contenido, así como la manera en que dicho contenido es recibido, juzgado y utilizado.<sup>48</sup>

48. Edward R. Tufte, *Envisioning Information* (Cheshire, CT:

Aún así, lo que se desprende de las consideraciones estéticas básicas de Tufte, en cuanto a la percepción figura-fondo, las capas, la diferenciación y el arreglo de los elementos, así como el uso del color y la tipografía, es un imperativo trascendental para optimizar y clarificar la “comunicación”, un término cuyo valor toma como evidente por sí mismo. Mientras que reconoce la dimensión de la “persuasión” dentro del diseño de la información, neutraliza su dimensión política al tomar la “resolución de problemas” consensual como *telos* de la esfera pública, y hace un llamado a los diseñadores para que aporten sus habilidades.

El énfasis de Tufte en las implicaciones de las formas visuales donde los datos están inscritos y organizados, y que a menudo se toman por sentado, necesita entonces, en primer lugar, ser complementado con preguntas sobre quién o qué está autorizado a producir datos, y cómo la información visual es mediada antes, durante y después de convertirse en un elemento en la articulación de una demanda política. Esto significa comprender los dispositivos visuales-informativos específicos en relación con las historias que cuentan, de forma implícita o explícita, y las que son contadas sobre ellas en las diferentes condiciones institucionales, técnicas y discursivas que marcan su aparición —ya sea que el dispositivo sea una gráfica presentada en una audiencia del Congreso, un portafolio de evidencia forense presentado por un abogado en un tribunal de crímenes de guerra, un plano urbanístico criticado por una asociación de derechos sobre la vivienda en una junta municipal o modelos animados de datos sobre el cambio climático mostrados por ambientalistas—.

Es dentro de este discurso de la arquitectura donde han surgido algunas de las respuestas más innovadoras. Recientemente, varios diseñadores han desarrollado técnicas de diseño espacial de la información, cuyo propósito no es simplemente “visualizar” información preexistente, sino que hacen críticas, por derecho propio, respecto a las dimensiones formales y políticas del propio mapeo. Tales proyectos cuestionan lo autoevidente del territorio físico, al sugerir que el futuro de los espacios está ligado inextricablemente a las formas conflictivas en las que estos se enmarcan e interpretan mediante tecnologías de la virtualización.

Un ejemplo importante de tal innovación en el diseño visual de la información puede encontrarse en los mapas desarrollados por el arquitecto Eyal Weizman, en colaboración con B’Tselem, una organización israelí en pro de los derechos humanos, quienes pormenorizan las estrategias territoriales del Estado de Israel en su despliegue de colonias a lo largo de Cisjordania. Weizman genera códigos de color para los datos geográficos de forma que las colonias existentes –que suman únicamente alrededor del dos por ciento de Cisjordania y aparecen dispersas de forma relativamente aleatoria en un mapa típico– aparecen como nodos en una serie mucho más amplia y a largo plazo de mecanismos topográficos, de infraestructura y administrativos, diseñados para fragmentar y controlar el territorio en su conjunto. Estos incluyen desarrollos en colinas, rutas periféricas, límites municipales notablemente expansivos y, más recientemente, la llamada reja de seguridad.

Mientras que estos mapas han servido a B’Tselem para articular la denuncia de que las colonias en Cisjordania violan las obligaciones de Israel, como potencia ocupante, bajo la ley humanitaria interna-

cional, Weizman (junto con Rafi Segal, el socio de su firma arquitectónica) también quiso que aparecieran en la exposición *Las políticas de la arquitectura israelí*, seleccionada por la Asociación Israelí de Arquitectos Unidos (IAUA, por sus siglas en inglés) para representar a Israel en el Congreso Mundial de Arquitectura en Berlín en 2002.<sup>49</sup> No obstante, la exposición fue cancelada, pues era evidente para la IAUA que ésta no sólo representaba la política como un tema externo, sino que en realidad situaba a las instituciones arquitectónicas y de planeación –consideradas típicamente como una cuestión de adornos estéticos y procedimientos técnicos– al centro de la “ocupación civil” del territorio palestino.<sup>50</sup> La exposición, que viajó finalmente a los Estados Unidos, exhortó a los arquitectos a asumir la responsabilidad de su proximidad, voluntaria o involuntaria, a los organismos de gobierno. Igualmente, los conminó a cambiar las prioridades de la propia disciplina del diseño de edificios y estructuras en condiciones y situaciones intolerables hacia el análisis espacial crítico de esas mismas condiciones junto con los movimientos de derechos humanos israelíes y palestinos.

49. Ver la sección “Mapas” de la página web de B’Tselem: [www.btselem.org/English/Maps/Index.asp](http://www.btselem.org/English/Maps/Index.asp). Es importante señalar que ni Weizman ni B’Tselem son los primeros en insistir en la centralidad de las técnicas cartográficas para la implementación de la ocupación israelí y la resistencia en su contra. Ver, por ejemplo, los análisis cartográficos de Edward Said en “Palestinians Under Siege”, en Roane Carey (ed.), *Resisting Israeli Apartheid* (Nueva York: Verso, 2001), 28-42.

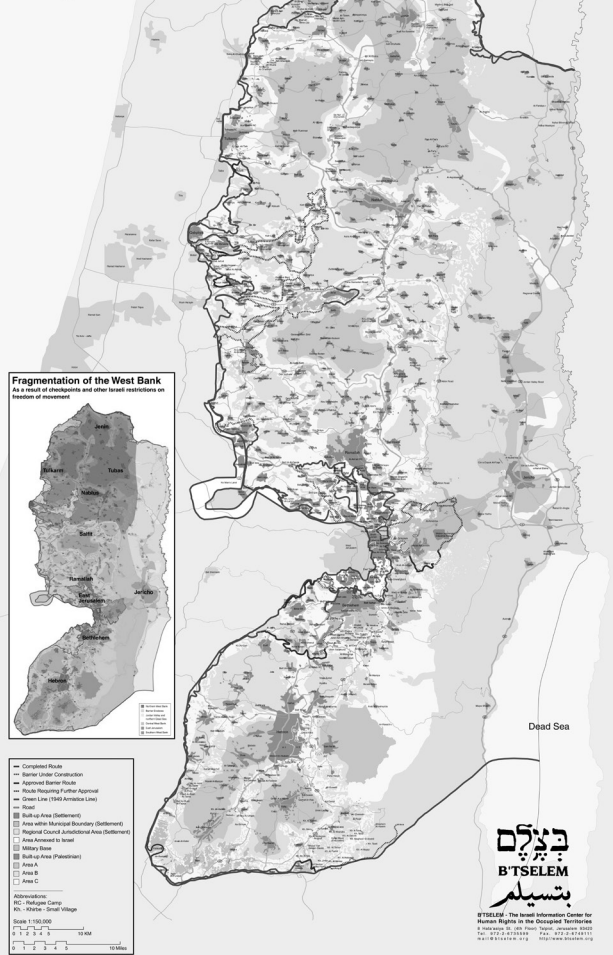
50. El catálogo de la exposición fue publicado por Rafi Segal y Eyal Weizman, *A Civilian Occupation: The Politics of Israeli Architecture* (Londres: Verso, 2003).



# “OJOS Y OÍDOS”

## The Separation Barrier In the West Bank

February, 2008



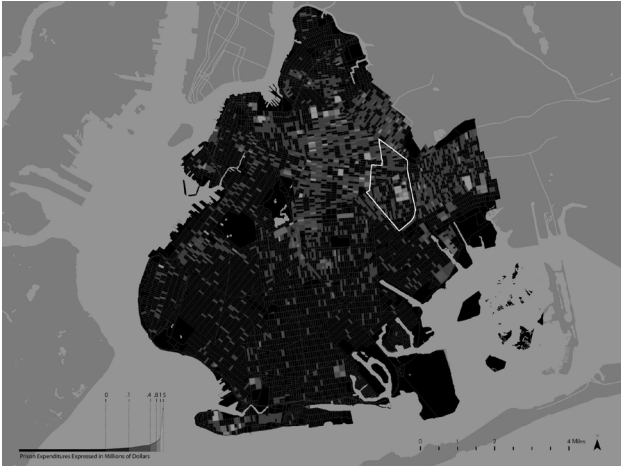
B'Tselem, the Israeli Information Center for Human Rights in the Occupied Territories. Mapa anotado del muro divisorio en Cisjordania. [www.btselem.org](http://www.btselem.org)

Otro ejemplo de tales técnicas cartográficas del activismo son las empleadas por el Justice Mapping Center (Centro de Mapeo de la Justicia), un afiliado del Open Society Institute's After Prison Initiative (Instituto de la Sociedad Abierta tras la Iniciativa de las Prisiones), el cual introdujo las Million Dollar Blocks (Cuadras de un millón de dólares) a los debates en torno a la reforma de justicia criminal en Estados Unidos. Estas "cuadras", inventadas por Eric Cadora, analista de políticas públicas, son una figura retórica, un índice visualmente dinámico y una unidad técnica de análisis socioespacial que correlaciona datos sobre los gastos de prisiones estatales con los orígenes residenciales, cuadra por cuadra, de los individuos encarcelados, así como las composiciones de clase y raciales de los vecindarios en cuestión.<sup>51</sup>

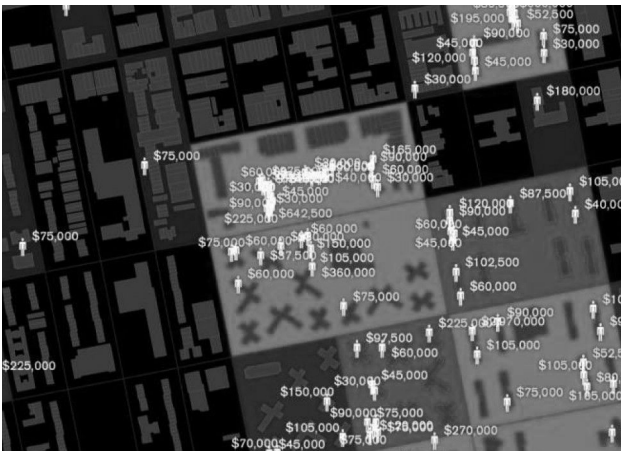
Al desvirtuar el uso de software de los Sistemas de Información Geográfica por parte del Departamento de Justicia para visualizar patrones de crímenes, Cadora realizó un cotejo cartográfico de conjuntos de datos sobre cárceles y residencias —algunos de los cuales nunca habían sido extraídos de archivos públicos— e hizo visibles las concentraciones sumamente dispares del gasto en justicia penal en ciertas áreas y poblaciones de ciudades estadounidenses. Los patrones generales de encarcelamiento desproporcionado han sido denunciados por activistas a favor de los derechos de las personas privadas de su libertad durante mucho tiempo, pero las Million Dollar Blocks están enmarcadas en términos de una inver-

51. Ver Jennifer Gonnerman, "Million Dollar Blocks: The Neighborhood Costs of America's Prison Boom", *The Village Voice* (16 de noviembre de 2004), disponible en [villagevoice.com/2004/11/09/million-dollar-blocks/](http://villagevoice.com/2004/11/09/million-dollar-blocks/).

## “OJOS Y OÍDOS”



The Justice Mapping Center with the Spatial Information Design Lab, Million Dollar Blocks, 2006. Gasto carcelario por bloque censal en Brooklyn, Nueva York (en millones de dólares).



The Justice Mapping Center with the Spatial Information Design Lab, Million Dollar Blocks, 2006. Gasto carcelario por individuo y bloque censal en Brooklyn, Nueva York.

sión gubernamental positiva; es decir, la canalización de técnicas, esfuerzos y recursos en la búsqueda de un objetivo particular: reducir el crimen e incrementar la seguridad y el bienestar de la población. No obstante, el análisis de las Million Dollar Blocks funciona también bajo un eje temporal al rastrear las tasas de reincidencia de personas encarceladas anteriormente que regresan a sus vecindarios, con lo cual cuestiona entonces, bajo los términos del propio Estado, la racionalidad y eficiencia de sus modos de inversión. Más que solicitar que el gobierno deje de invertir, Million Dollar Blocks abre un debate especulativo sobre la reinversión en las vidas y el medio ambiente de las personas que recuperan la ciudadanía después de haber sido encarceladas. Si se asume que sus propósitos y objetivos declarados no están cubiertos por el modo de operación actual, ¿qué otras formas podría tomar la inversión gubernamental en vecindarios con tasas elevadas de criminalidad, encarcelamiento y reincidencia, especialmente cuando estos datos están superpuestos en capas, sobre patrones espacio-visuales relacionados con la inequidad económica y la negligencia gubernamental en áreas como la capacitación para el trabajo, los servicios de salud y la vivienda?

Como se sugirió en párrafos anteriores, el significado y la fuerza de las demandas inscritas en las operaciones técnicas, formales y estéticas de un artefacto informativo —como el mapa de Million Dollar Blocks— no pueden evaluarse de forma independiente a los contextos específicos en los que es visto, interpretado y utilizado. A pesar de que los mapas de Cadora han recibido atención por parte de varios legisladores preocupados —sobre todo, por la ineficiencia de sus propios presupuestos—, sólo hasta hace poco comenzaron a gozar de una

difusión más amplia fuera del campo especializado del análisis de políticas. Con esta limitación en mente, se estableció una sociedad entre Cadorna y la arquitecta experimental Laura Kurgan, bajo la rúbrica del Spatial Information Design Lab (Laboratorio de Diseño Espacial) de la Universidad de Columbia, con el propósito de articular el mapeo de la justicia en nuevos formatos públicos y en relación con nuevos conjuntos de datos relativos a lo que los diseñadores llaman un “ciclo permanente de migración masiva”, entre los vecindarios pobres de Nueva York y las municipalidades del norte del estado que los albergan.<sup>52</sup>

El evento inaugural en esta colaboración fue una exposición en la Architectural League of New York (octubre, 2006). En ella se desplegaron las gráficas originales y los procedimientos analíticos de los Million Dollar Blocks como una interfase ambiental de gran escala, destinada para servir como una visualización pedagógica para un público general, comprometido con la arquitectura y el urbanismo, y como una superficie de interacción, proyección y debate durante juntas convocadas especialmente para la planificación de escenarios entre un ámbito más amplio de actores vinculados con la reforma de la justicia penal, entre los que se encuentran grupos comunitarios, promotores de los derechos de los (ex) prisioneros, investigadores, periodistas, diseñadores, planeadores y funcionarios de gobierno.

Al urdir tendencias prominentes del arte, la teoría y el activismo contemporáneos que exigen

52. Ver la página web del Laboratorio del Spatial Information Design Lab en [entrepreneurship.columbia.edu/resource/spatial-information-design-lab/](http://entrepreneurship.columbia.edu/resource/spatial-information-design-lab/).

una confrontación radical con el sistema mundial del “imperio”,<sup>53</sup> las técnicas estéticas empleadas por diseñadores como Weizman y Kurgan abordan lo que Foucault llamó “la relaciones de poder, no el poder mismo”.<sup>54</sup> Su objetivo es, en otras palabras, “atacar no a ‘tal o cual’ institución, grupo, élite o clase, sino a una técnica, a una forma de poder”.<sup>55</sup> Por ende, no se oponen a lo que Foucault llamó “el gran enemigo” —el capital, el Estado, el imperialismo—, sino al “enemigo inmediato”: el “cómo” de las técnicas gubernamentales que actúan sobre las acciones de las poblaciones e intentan canalizarlas, como la planeación de infraestructura y el mapeo criminológico. Mientras quienes emplean estas prácticas no “esperan encontrar una solución a sus problemas en una fecha cercana (esto es, liberaciones, revoluciones, fin de la lucha de clases)”,<sup>56</sup> tampoco asienten a un reformismo meramente técnico o renuncian a inscribir sus esfuerzos dentro de un gran diseño que pueda imaginar alternativas a las dinámicas geopolíticas y económicas de gran escala que son la causa de los estados permanentes de emergencia a los que están expuestos los residentes de Belén o Brooklyn. Por el contrario, ellos complementan

53. En este respecto, *Gobierno Mundial*, unos diagramas de gran escala instalados a muro, realizados por el colectivo francés marxista Bureau d’Etudes, son ejemplares. Las actividades del colectivo se intersecan de varias maneras con el proyecto de *We Are Everywhere*: [utangente.free.fr/index2.html](http://utangente.free.fr/index2.html).

54. Michel Foucault, “The Subject and Power”, en Faubion (ed.), *Essential Works: Power*, 339.

55. *Op. cit.*, 331.

56. *Op. cit.*, 330.

el impulso militante de “estar en contra”<sup>57</sup> con las dificultades de ser gobernados y de empeñarse en *actuar como tal*.

57. “Hoy, el ‘estar en contra’ generalizado de la multitud debe reconocer que su enemigo es la soberanía imperial y descubrir los medios adecuados para subvertir su poder.” Hardt y Negri, *Imperio*, 334. A pesar de que Hardt y Negri citan el trabajo de Foucault sobre el poder disciplinario, ellos siguen involucrados en una ontología de la subversión autoorganizada antisistémica cuyo efecto inmediato es limitado en las técnicas discursivas y estéticas específicas de la reforma de justicia criminal, por ejemplo. Un contrapunto importante a mi argumento puede encontrarse en los videos documentales y diagramas teóricos relacionados con el complejo industrial de prisiones creado por el artista Ashley Hunt, quien está asociado con la red Critical Resistance: <http://correctionsproject.com/wordpress/>.

*“Ojos y oídos”: estética,  
cultura visual y la exigencia de  
una política no gubernamental*

Yates McKee

Primera edición en inglés:  
“‘Eyes and Ears’: Aesthetics,  
Visual Culture, and the  
Claims of Nongovernmental  
Politics”, en Michel Feher (ed.),  
*Nongovernmental Politics*.  
Nueva York: Zone Books,  
2007.

© Yates McKee, 2007  
Imágenes, © sus autorxs

Prólogo de Fabiola Iza y  
Nicolás Pradilla

Primera edición en español,  
Taller de Ediciones  
Económicas, 2020.

Traducción:  
Fabiola Iza

Corrección de estilo:  
Ingrid Ebergenyi e Israel M.  
López/The Pillow Books

Diseño y maquetación:  
Nicolás Pradilla

Papel:  
Snowcream 60 g

Tipografías:  
Plantin y Akzidenz Grotesk

ISBN: 978-607-99072-0-4



Licencia de producción  
de pares

Usted es libre de compartir,  
copiar, distribuir, ejecutar y  
comunicar públicamente la  
obra y hacer obras derivadas.

Bajo las siguientes  
condiciones

Atribución Debe reconocer  
los créditos de la obra de la  
manera especificada por el  
autor o el licenciante (pero  
no de manera que sugiera  
que tiene su apoyo o que  
apoyan el uso que hace de  
su obra).

Compartir bajo la misma  
licencia Si altera o transforma  
esta obra, o genera una obra  
derivada, sólo puede distribuir  
la obra generada bajo una  
licencia idéntica a ésta.

No capitalista La explotación  
comercial de esta obra  
sólo está permitida a  
cooperativas, organizaciones  
y colectivos sin fines de  
lucro, a organizaciones de  
trabajadorxs autogestionadxs,  
y donde no existan  
relaciones de explotación.  
Todo excedente o plusvalía  
obtenidos por el ejercicio de  
los derechos concedidos por  
esta licencia sobre la obra  
deben ser distribuidos por y  
entre lxs trabajadorxs.



Al hacerlo, acepta lo siguiente

Renuncia alguna de estas condiciones puede no aplicarse si se obtiene el permiso del titular de los derechos de autor.

Dominio público Cuando la obra o alguno de sus elementos se halle en el dominio público según la ley vigente aplicable, esta situación no quedará afectada por la licencia.

Otros derechos Los derechos siguientes no quedan afectados por la licencia de ninguna manera:

Los derechos derivados de usos legítimos u otras limitaciones reconocidas por ley no se ven afectados por lo anterior;

Los derechos morales del autor;

Derechos que pueden ostentar otras personas sobre la propia obra o su uso, como por ejemplo derechos de imagen o de privacidad.

→ [endefensadelsl.org/ppl\\_es.html](http://endefensadelsl.org/ppl_es.html)

Taller de Ediciones Económicas es una editorial sin fines de lucro.

t-e-e.org

Impreso y hecho en México. Se tiraron 500 ejemplares en los talleres de Offset Rebosán. Acueducto 115, Huipulco, Tlalpan 14370, Ciudad de México.

Esta publicación se realizó con el apoyo de la Secretaría de Cultura a través del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes con el estímulo del Programa de Apoyo a la Traducción (PROTRAD).