



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES**

**CENTRO DE ARTES Y LA CULTURA  
DEPARTAMENTO DE POSGRADO EN ARTES**

**TRABAJO PRÁCTICO**

**LA CURADURÍA EN AGUASCALIENTES: EL DESHILADO  
COMO HERRAMIENTA PARA LA CURADURÍA**

**PRESENTA**

**Juan Mariano de Loera Pérez**

**PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO EN ARTE**

**TUTOR**

**Dra. Raquel Mercado Salas**

**COMITÉ TUTORIAL**

**Juan Manuel Vizcaíno Martínez  
María Isabel Cabrera Manuel**

**Aguascalientes, Ags, 11 de diciembre del 2020**

**M. En E. H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS**  
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

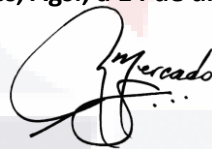
PRESENTE

Por medio del presente como **TUTORA** designado del estudiante **JUAN MARIANO DE LOERA PÉREZ** con ID 117729 quien realizó la tesis titulada: **LA CURADURÍA EN AGUASCALIENTES: EL DESHILADO COMO HERRAMIENTA PARA LA CURADURÍA**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
"Se Lumen Proferre"

**Aguascalientes, Ags., a 14 de diciembre de 2020**



**Dra. Raquel Mercado Salas**  
Tutora de tesis

*El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento empastado. No se puede abreviar, ni omitir nombres*

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado

**M. En E. H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS**  
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESORA** designada del estudiante **JUAN MARIANO DE LOERA PÉREZ** con ID 117729 quien realizó la tesis titulada: **LA CURADURÍA EN AGUASCALIENTES: EL DESHILADO COMO HERRAMIENTA PARA LA CURADURÍA**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
**"Se Lumen Proferre"**

**Aguascalientes, Ags., a 15 de diciembre de 2020**



**Dra. María Isabel Cabrera Manuel**  
**Asesora de tesis**

*El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento empastado. No se puede abreviar, ni omitir nombres*

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado


**M. En E. H. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS**  
DECANA DEL CENTRO DE LAS ARTES Y LA CULTURA

PRESENTE

Por medio del presente como **ASESOR** designado del estudiante **JUAN MARIANO DE LOERA PÉREZ** con ID 117729 quien realizó la tesis titulada: **LA CURADURÍA EN AGUASCALIENTES: EL DESHILADO COMO HERRAMIENTA PARA LA CURADURÍA**, un trabajo propio, innovador, relevante e inédito y con fundamento en el Artículo 175, Apartado II del Reglamento General de Docencia doy mi consentimiento de que la versión final del documento ha sido revisada y las correcciones se han incorporado apropiadamente, por lo que me permito emitir el **VOTO APROBATORIO**, para que él pueda proceder a imprimirla así como continuar con el procedimiento administrativo para la obtención del grado.

Pongo lo anterior a su digna consideración y sin otro particular por el momento, me permito enviarle un cordial saludo.

**ATENTAMENTE**  
**"Se Lumen Proferre"**  
**Aguascalientes, Ags., a 15 de diciembre de 2020**



**Mtro. Juan Manuel Vizcaino Martínez**  
**Asesor de tesis**

*El nombre completo que aparece en el Voto Aprobatorio debe coincidir con el que aparece en el documento empastado. No se puede abreviar, ni omitir nombres*

c.c.p.- Interesado  
c.c.p.- Secretaría Técnica del Programa de Posgrado



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA  
DE AGUASCALIENTES

DICTAMEN DE LIBERACION ACADEMICA PARA INICIAR LOS  
TRÁMITES DEL EXAMEN DE GRADO



Fecha de dictaminación dd/mm/aa: 15/12/20

NOMBRE: Juan Mariano de Loera Pérez

ID 117729

PROGRAMA: Maestría en Arte

LGAC (del posgrado): Análisis del Arte, Procesos de Producción y Gestión Artísticas

TIPO DE TRABAJO: ( ) Tesis ( X ) Trabajo práctico

TITULO: La curaduría en Aguascalientes: el deshilado como herramienta para la curaduría.

IMPACTO SOCIAL (señalar el impacto logrado): Sus resultados inciden a nivel regional e internacional porque desarrolló una propuesta metodológica para generar curaduría crítica de arte visual en la región centro-occidente

INDICAR SI/NO SEGÚN CORRESPONDA:

**Elementos para la revisión académica del trabajo de tesis o trabajo práctico:**

- SI El trabajo es congruente con las LGAC del programa de posgrado
- SI La problemática fue abordada desde un enfoque multidisciplinario
- SI Existe coherencia, continuidad y orden lógico del tema central con cada apartado
- SI Los resultados del trabajo dan respuesta a las preguntas de investigación o a la problemática que aborda
- SI Los resultados presentados en el trabajo son de gran relevancia científica, tecnológica o profesional según el área
- SI El trabajo demuestra más de una aportación original al conocimiento de su área
- SI Las aportaciones responden a los problemas prioritarios del país
- SI Generó transferencia del conocimiento o tecnológica
- SI Cumpe con la ética para la investigación (reporte de la herramienta antiplagio)

**El egresado cumple con lo siguiente:**

- SI Cumple con lo señalado por el Reglamento General de Docencia
- SI Cumple con los requisitos señalados en el plan de estudios (créditos curriculares, optativos, actividades complementarias, estancia, predoctoral, etc)
- SI Cuenta con los votos aprobatorios del comité tutorial, en caso de los posgrados profesionales si tiene solo tutor podrá liberar solo el
- SI Cuenta con la carta de satisfacción del Usuario
- SI Coincide con el título y objetivo registrado
- SI Tiene congruencia con cuerpos académicos
- SI Tiene el CVU del Conacyt actualizado
- SI Tiene el artículo aceptado o publicado y cumple con los requisitos institucionales (en caso que proceda)

**En caso de Tesis por artículos científicos publicados**

- NO Aceptación o Publicación de los artículos según el nivel del programa
- NO El estudiante es el primer autor
- NO El autor de correspondencia es el Tutor del Núcleo Académico Básico
- NO En los artículos se ven reflejados los objetivos de la tesis, ya que son producto de este trabajo de investigación.
- NO Los artículos integran los capítulos de la tesis y se presentan en el idioma en que fueron publicados
- NO La aceptación o publicación de los artículos en revistas indexadas de alto impacto

Con base a estos criterios, se autoriza se continúen con los trámites de titulación y programación del examen de grado

Sí  X

No

FIRMAS

**Elaboró:**

\* NOMBRE Y FIRMA DEL CONSEJERO

SEGÚN LA LGAC DE ADSCRIPCIÓN:

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO TÉCNICO:

\* En caso de conflicto de intereses, firmará un revisor miembro del NAB de la LGAC correspondiente distinto al tutor o miembro del comité tutorial, asignado por el Decano

**Revisó:**

NOMBRE Y FIRMA DEL SECRETARIO DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO:

**Autorizó:**

NOMBRE Y FIRMA DEL DECANO:

DRA. IRMA SUSANA CARBAJAL VACA

DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA

DR. ARMANDO ANDRADE ZAMARRIPA

M en EH. ANA LUISA TOPETE CEBALLOS

**Nota: procede el trámite para el Depto. de Apoyo al Posgrado**

En cumplimiento con el Art. 105C del Reglamento General de Docencia que a la letra señala entre las funciones del Consejo Académico: ... Cuidar la eficiencia terminal del programa de posgrado y el Art. 105F las funciones del Secretario Técnico, llevar el seguimiento de los alumnos.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, agradezco a mi tutora, la Dra. Raquel Mercado Salas por su paciencia, guía y colaboración en el desarrollo de este trabajo, de igual forma agradezco a mi *Alma Mater* que en todo momento me facilitó sus instalaciones y me ayudó en todo el proceso del posgrado. Agradezco igual al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por su apoyo económico brindado que permitió mis estudios de posgrado.



*Dedico este trabajo de investigación a mi familia, que me apoyó en todo momento, a mis amigos que siempre creyeron en mí y en especial a mis amigos, hermanos, cómplices y hoy compañeros de colectivo: Cristóbal Méndez Montañez y Antonio Palacios. Sin ustedes, nada de esto sería posible. Gracias.*

**Índice**

Índice de Ilustraciones ..... 2

Resumen..... 3

Abstract ..... 4

Introducción ..... 5

Primer Capítulo ..... 10

    a) Máquinas Deseantes..... 12

    b) Agenciamientos..... 20

Capítulo dos ..... 27

    a) Sobre la figura del Curador ..... 29

    b) Sobre el museo de arte moderno y el museo de arte contemporáneo..... 34

    c) El antimuseo..... 42

Capítulo III: El deshilado como herramienta para la curaduría ..... 48

    a) El textil tridimensional..... 50

    b) El deshilado como herramienta para la curaduría ..... 57

Capítulo IV: Antonio Palacios y el ejercicio del Desformance..... 65

    a) El desformance..... 66

    b) Ejercicio desformático n°044 “Hablarle al sol es fácil, llorar es opcional..... 69

Capítulo V: El guion Curatorial ..... 75

    a) Justificación de la exposición..... 76

    b) Croquis de montaje ..... 78

Capítulo VI: Conclusiones ..... 84

Bibliografía ..... 92

Anexo A: Entrevista Antonio Palacios ..... 94



## Índice de Ilustraciones

Ilustración 1 cómo explicar los cuadros a una liebre muerta, Joseph Beuys, 1965.....	24
Ilustración 2 Museo Jumex visto desde la terraza de Plaza Corso, CDMX, 2013, Simon Menges.....	38
Ilustración 3 Exposición “Apariencia Desnuda” obras de Jeff Koons, mayo 2019, Museo Jumex.....	39
Ilustración 4 Esquema propuesto por Ruíz-Rivas sobre la distribución del arte en la modernidad, 2011 .....	45
Ilustración 5 Centro Portátil de Arte Contemporáneo en su Acción 4 a cargo de los Colectivos Arte Nativo y El Pregón: Eduardo Rincón, Edgar López, Omar Sotelo, Isabel Niño, Edgar Alan Sotelo, Alfredo Agudo y Jessica Alcázar, Foto del proyecto Antimuseo, 2011.....	47
Ilustración 6 Urdido Andino, imagen del museo de textiles andinos bolivianos (MUTAB) .....	52
Ilustración 7 Imagen de la producción del deshilado tradicional mexicano, fotografía de Sofía Sena .....	58
Ilustración 8 Hablarle al Sol es Fácil, Llorar es opcional, Antonio Palacios, 2018, archivo del investigador.....	71
Ilustración 9. Mapa con los puntos donde se colocará el "Tianguis de Arte contemporáneo" .....	80

**Resumen**

Dentro del presente trabajo se encuentra una lectura deleuziana sobre la curaduría. A través de las ideas propuestas por Deleuze y Guattari con respecto de sus esquizoanálisis del capitalismo. Se ahonda durante el trabajo sobre los conceptos de máquinas deseantes, agenciamientos y dispositivos. Se propone entonces retomar la técnica del deshilado, una técnica textil que consiste precisamente en deshilar un tejido, permitiendo el espacio entre hilos y luego bordándolos para hacer nuevas formas; así, buscamos proponer a través de esta técnica el deshilado de la figura del curador, como un dispositivo de visibilidad y la aparición y aplicación del término de la curaduría colectiva como nueva forma.



**Abstract**

This work is a Deleuzian reading on curatorship. Through the ideas proposed by Deleuze and Guattari regarding their schizoanalysis of capitalism. During the work he delves into the concepts of desiring machines, assemblages and devices. It is then proposed to return to the unraveling technique, a textile technique that consists precisely in unraveling a fabric, allowing space between threads and then embroidering them to make new shapes; Thus, we seek to propose through this technique the unraveling of the figure of the curator, as a device of visibility and the appearance and application of the term of collective curatorship as a new form.



## **Introducción**

El presente trabajo de investigación tiene por motivo reflexionar sobre la labor de la curaduría en el estado de Aguascalientes y a su vez, proponer un método de análisis que sirva para estructurar espacios expositivos priorizando la relaciones entre los individuos que participan de una exposición (artista y el que mira). Ante esto, resulta necesario pensar la curaduría desde la creación de exposiciones, es decir, desde su origen moderno hasta el contexto contemporáneo, desde la idea del creador de exposiciones. Esta idea planteada por Szeeman en la década de los sesenta tiene un papel preponderante dentro del mundo del arte, sobre todo del arte contemporáneo. La figura del curador como el medio para acercarse a la obra de arte, genera sin dudarle una imposición estética, intelectual por no decir una especie de dictadura sobre lo que se exhibe y como se entiende. Aunque no se pretende generar una serie de juicios sobre este agente, si se cree necesario repensarlo, al menos para el arte aguascalentense.

Bajo este orden de ideas, dentro de este trabajo se pretende ver al curador como un agente en el medio expositivo, pero a su vez, se busca que este agente no responda a las cualidades otorgadas por las instituciones del museo. Cuando pensamos en las posibilidades que el arte nos ha otorgado, observamos que la figura del curador se ha vuelto en un engranaje de una máquina superior que todo archiva y todo arranca de su territorio para recodificarlo y sostenerlo en el tiempo. Lo que se presenta en una colección de un museo son piezas que enuncian no solo al arte, sino, a potencias económicas, políticas y sociales. Así pues, nos preguntamos ¿Existe un método curatorial que sea una perspectiva ajustada a la realidad del arte local en Aguascalientes?

Como primera respuesta pensamos que no existe actualmente un método curatorial que resuelva las necesidades de los artistas aguascalentenses. Y aunque no se pretende esto dentro de la investigación, si se busca generar reflexiones que puedan propiciar una práctica más colectiva y constructiva de la curaduría. Esto es lo que se plantea como hipótesis inicial de nuestro trabajo. Lo observamos ante la apabullante historia del arte del estado y sus museos repletos de artistas del siglo pasado, que si bien, son un gran aporte

patrimonial, no han permitido el crecimiento de la comunidad artística actual en relación con los espectadores. Podemos nombrar ejemplos: casos como el de José Guadalupe Posada o tal vez, el papel preponderante menor en comparación, que tiene la obra del artista Saturnino Herrán. No hablamos solo de la ocupación de espacios en los museos, sino de una imposición estética que no se ha podido revertir del todo, y que coarta de alguna forma la recepción del arte contemporáneo vivo en el público.

Ante esto, se han planteado como objetivos:

Objetivo general: Establecer una propuesta metodológica para la curaduría que se ajuste a la realidad de los artistas emergentes y sirva como herramienta para plantear dinámicas que sirvan en la construcción de una relación entre los espectadores, los artistas y las obras.

Objetivos Específicos:

- Analizar los conceptos de las máquinas deseantes y agenciamiento, a través del marco teórico deleuziano para aportar una discusión crítica de los agentes implicados en el arte, el hecho expositivo y las dinámicas del capital en la curaduría en México, particularmente en Aguascalientes.
- Analizar los conceptos de curador, museo de arte moderno, arte contemporáneo y antimuseo, a través del marco teórico de José Luis Barrios y Tomás Ruíz-Rivas, para plantear una discusión acerca de la actualidad del museo como institución y las respuestas disidentes que se proponen desde la periferia.
- Proponer las directrices para establecer el método de análisis curatorial, a través del marco teórico de Denise Arnold y la epistemología del textil, que permita reflexionar el texto como un sujeto social que se agrega al hecho expositivo y produce espacio público.
- Analizar el concepto de Desformance y la pieza de “Hablarle al sol es fácil, llorar es opcional” de Antonio Palacios, para establecer una relación con el método propuesto.

- Realizar un guion curatorial tomando en cuenta el método de análisis y la naturaleza de los espacios de exhibición, así como de los agentes que conforman el hecho expositivo.

La herramienta que se tiene en mente está compuesta entonces de procesos propios de la curaduría: el análisis de las obras pensadas para un espacio público que propongan un diálogo entre espectador y obra, fuera de la institucionalidad del museo. Dicho así, nos vemos en la necesidad de plantear primero un sustento teórico que sirva de fundamento al método, para el cual se han elegido diversos autores como Gilles Deleuze, Félix Guattari, José Luis Barrios, Tomás Ruíz-Rivas, Denise Arnold, Elvira Espejo, entre otros. Pensando en sus aportes teóricos con respecto de la producción de espacio público, con el enfoque que nos otorgan Deleuze y Guattari sobre los agenciamientos y las máquinas deseantes.

Esto nos dirige entonces, a reflexionar los agenciamientos que se producen en el arte, vistos desde los conceptos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que nos aportan su visión a través del esquizoanálisis y el uso de conceptos que tienen como base la sociedad industrial del siglo XX. A su vez, revisaremos las propuestas hechas por el Dr. José Luis Barrios en su trabajo *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*; donde se recupera lo reflexionado por el autor con respecto de la figura del curador como dispositivo de visibilidad y su función dentro de la hegemonía del gusto y la geopolítica de la diferencia. Así, transitamos hacia las propuestas del antimuseo, puestas en práctica por Tomás Ruíz-Rivas en su proyecto homónimo a la práctica museológica. Esta práctica, reflexiona el arte en el espacio público y la producción de este, destacamos entonces su conceptualización sobre el espacio, la crítica institucional y la colectividad.

El Modelo de análisis que se propone, parte de la epistemología del textil, la idea del textil como objeto y sujeto social, aportaciones teóricas de Denise Arnold y Elvira Espejo, que reconocen la producción artesanal de los textiles un valor objetual, pero también un sujeto en el mundo, que disiente y recuerda, que socializa y produce. Si bien, su estudio se entiende desde la producción textil andina, se hizo una correspondencia teórica con el deshilado, mismo que consiste en retirar hilos, seccionar un espacio y con los hilos restantes formar figuras que transformen el sentido de la forma original. Pero

tenemos que agregar que, comprendemos la exposición como un texto que puede ser trabajado a través de este método para recolocarlos como objeto y sujeto en el espacio público.

Así pues, proponemos el análisis de las obras como un conjunto tejido entre sí, pensando en la obra de Antonio Palacios, como artista con el que se propone trabajar para la realización de la exposición. Tomamos en cuenta a este artista, debido a que presenta sus nuevas formas políticas y sociales al espacio público, transformándolo. El método entonces se sitúa como un ejercicio curatorial que disiente de la figura del curador como dispositivo de visibilidad, y retoma su lugar en el espacio público, lejos de la institucionalidad, abriendo la discusión desde la exposición y la itinerancia.

Aunque somos conscientes de que todo hecho curatorial implica una operación del museo como máquina, comprendemos de igual manera la posibilidad de los agenciamientos que este produce. Así, marcamos distancia de la hegemonía del gusto al pensar el arte desde y no para la comunidad que se interviene. De ahí la importancia de establecer un guion curatorial que sirva para reflexionar la práctica misma del curador, y no como una propuesta ilustrada, alejándonos de lo que “debe ser visto” y pensando en ser sujetos del mundo.

Podemos enfatizar en que la importancia de establecer un método curatorial desde el ámbito académico radica en abrir el espacio a la discusión y reflexión de la necesidad de replantear la forma de crear exposiciones en el estado de Aguascalientes, más allá de las fronteras del museo. Impulsar de esta manera la integración de las instituciones educativas superiores a reflexionar sobre la labor curatorial y su ejercicio. Proponiendo una curaduría más colectiva y participativa en términos de horizontalidad y no de jerarquías.

A su vez, se espera que esta herramienta resulta de utilidad para generar públicos nuevos, discursos que establezcan relaciones con el público, pero, sobre todo, una práctica curatorial flexible, capaz de adaptarse a las necesidades que surgen en un elemento vivo como lo es el arte y su creación.

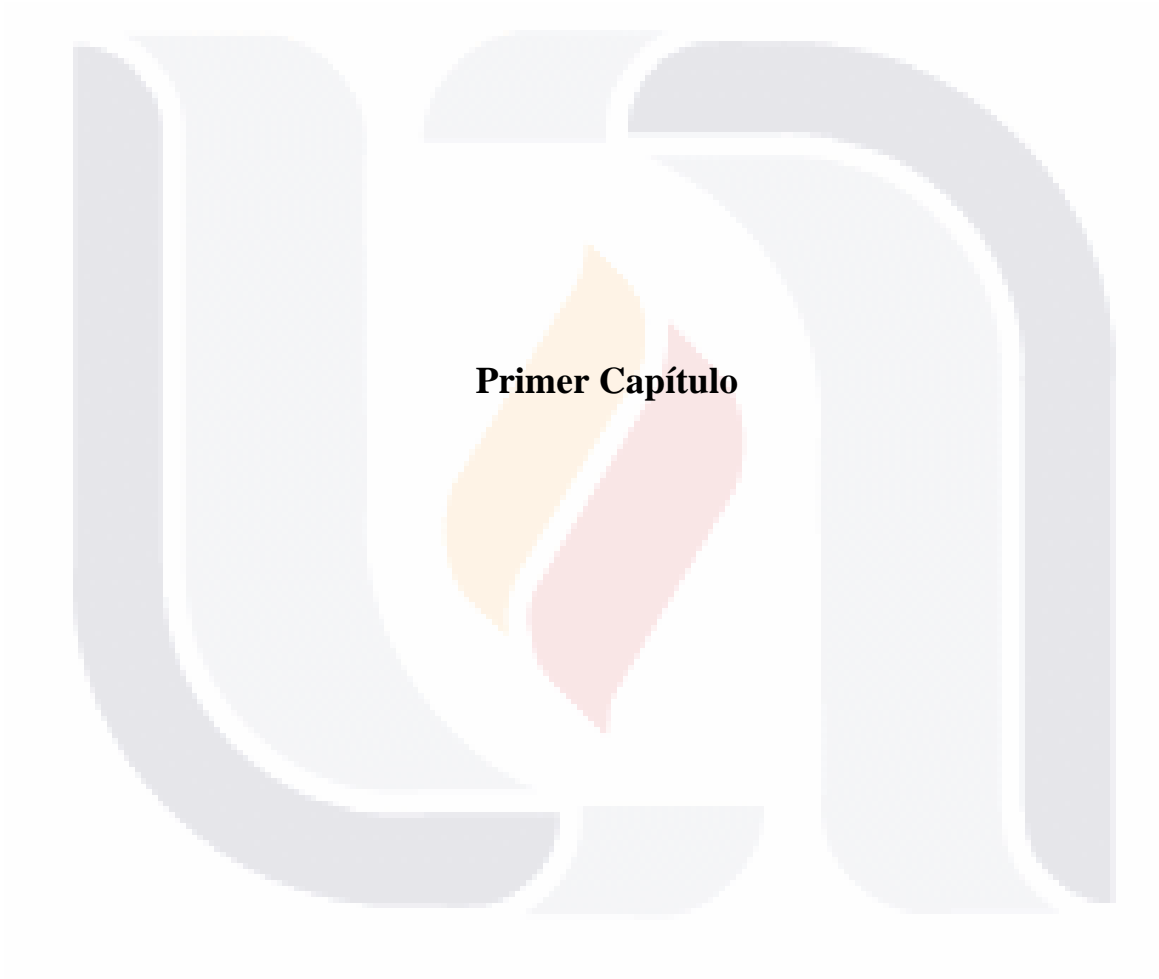
Así pues, el objeto final de este método no es resolver o desvelar misterios indescifrables, si no poner en práctica la herramienta y analizar su utilidad esto a través de un hecho expositivo que permita evaluar las virtudes o defectos de este método.

La presente tesis está dividida entonces en seis capítulos que nos permiten analizar a fondo los conceptos, o quizás en términos más cercanos a la investigación, enunciados modernos acerca de la producción, el deseo, el capitalismo, los agenciamientos, la curaduría, los museos, el textil, las exposiciones de artes visuales. Hemos dispuesto entonces, en nuestro primer capítulo el análisis a los conceptos de máquinas deseantes y agenciamientos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, continuando así sobre el análisis del museo, la curaduría y el anti museo de José Luis Barrios y Tomás Ruíz-Rivas; en la propuesta de método, hacemos una breve contextualización sobre el contenido epistemológico del textil según las aportaciones de Denise Arnold y Elvira Espejo para proponer entonces el método visto desde la curaduría y la producción de texto.

En la segunda parte de la tesis, se pone en práctica el método propuesto, así procedemos a un análisis de los agenciamientos, ensambles y enunciados en los que tienen lugar la obra de Hablar al sol es fácil, llorar es opcional de Antonio Palacios. Para posteriormente, establecer un guion curatorial que reúna lo reflexionado en la investigación y concluir con las reflexiones que este proceso de posgrado deja sobre el investigador.

Aunque entendemos que esta propuesta no tiene aportaciones novedosas al respecto de lo que se hace en otras partes del mundo y Latinoamérica, si confiamos en que la labor curatorial en Aguascalientes necesita enfrentarse a sí misma, disentir de sus formas y aplicaciones, fracturar sus ensambles y buscar nuevos enunciados que abran la posibilidad y reterritorialicen al curador con respecto a su práctica profesional.





Todo «objeto» supone la continuidad de un flujo, todo flujo, la fragmentación del objeto. Sin duda, cada máquina-órgano interpreta el mundo entero según su propio flujo, según la energía que le fluye: el ojo lo interpreta todo en términos de ver —el hablar, el oír, el cagar, el besar... *Pero siempre se establece una conexión con otra máquina, en una transversal en la que la primera corta el flujo de la otra o «ve» su flujo cortado por la otra.*

Deleuze y Guattari, *El anti-edipo*.

### a) Máquinas Deseantes

Uno de los aportes fundamentales para las tesis planteadas por Gilles Deleuze fue la noción de “máquinas deseantes”. Dicha noción, planteada dentro la primera parte de la obra “El Anti-Edipo: Capitalismo y Esquizofrenia” y trabajada en conjunto con el pensador Felix Guattari, es una reflexión sobre la naturaleza de producción del individuo y la sociedad. En dicho texto, ambos pensadores presentan y sostienen que el individuo como máquina-órgano está relacionado con una máquina-energía, en un sentido industrial del término “máquina”, dentro de dicha relación, estas, se conectan compartiendo un flujo que produce sentidos de codificación.

Existe una máquina que bien nos puede ayudar a ejemplificar este hecho, un proceso que en México es la piedra angular de la gastronomía, que tanto historiadores como curiosos, encuentran en su naturaleza circular un elemento de transculturización, una herencia prehispánica, un alimento que nos ha acompañado durante la historia de nuestro país. México, es quizás el único lugar donde la producción de tortillas se presiente con esos tonos industriales, la tortillería es pues un espacio dedicado a la producción y venta de este alimento en proporciones exponenciales. Una tortillería es, en todo caso, un espacio dado por y para el mexicano en donde se compra la base de la gastronomía nacional: la tortilla.

Este lugar de venta se sitúa normalmente en las colonias, en las avenidas que desembocan a los grandes bulevares donde circula la modernidad y la globalización, dentro de las calles, entre las casas de aquellos que habitan las colonias populares en México, se resguardan las tortillerías y dentro de ellas una máquina singular. Su sonido chirriante característico, representa el trabajo de la máquina y quienes la operan para la producción del alimento. Así pues, deposita en la máquina la masa en una gran boca llamada alimentador, misma que sobre sale de la máquina, la presiona y esta, va distribuyendo la masa en pequeños pedazos mismos que son cortados en forma circular para darle el código característico a la tortilla, la tortilla sigue su trayecto, aún sin cocer, pasa por una banda que la dirige en su camino hacia los tres hornos que le darán cocción y la conformarán en una tortilla completa, al salir de estos hornillos, será depositada en un

repositorio donde el trabajador las juntará y pesará para venderlas por kilos a los compradores, ya formados en las afueras del local para llevar a la casa el producto.

Así pues, podemos pensar en la máquina para hacer tortillas, como una máquina energía. Dentro del funcionamiento de dicha máquina, existe un flujo (la masa) que es segmentado (desconectado y codificado en un pequeño pedazo de masa) que es aplanado y recodificado para hacer una tortilla, este proceso de corte y reconexión (dada por la cinta que calienta y hace la tortilla) recodifica el flujo original de esa masa y lo convierte en otro código que reconecta con la máquina órgano a través de la boca y el consumo de dicho alimento.

Este proceso, de conexiones y desconexiones, de cortes de flujo y de consumo, es parte central de la tesis presentada para hablar de las máquinas deseantes. Así pues, la realidad está compuesta por estos cortes y codificaciones, que quizás, en términos poco ortodoxos, podríamos pensar en distribuciones de lo que llamamos realidad y de igual forma que la tortillas que produce la máquina de hacer tortillas, de manera homogénea, igual, siempre seccionando de la misma manera y estableciendo un código único para esta, así, las codificaciones de la realidad, sus secciones, se comportan de manera homogénea, produciendo enunciados y los códigos a través de los que nos identificamos.

Deleuze nos refiere a la crítica de que la naturaleza está dada desde la operación del hombre, fuera de la dicotomía propuesta en el modelo clásico o desde la superioridad de la razón sobre los fenómenos visibles, así pues, nos menciona en el texto que el hombre y la naturaleza “Son una misma y única realidad esencial del productor y del producto”<sup>1</sup> es decir, al pertenecer al mismo flujo inasible, cada conexión representa una interacción dada en las mismas condiciones sólo comprendidas por la afección de la máquina órgano.

Si volvemos al ejemplo de la máquina de hacer tortillas, podríamos ahora visualizar entonces cómo el flujo de aquella producción inicial, le anteceden otras producciones de otras máquinas deseantes. Estos elementos, de codificación y decodificación del flujo a través de los ensambles de la máquina, son en términos

---

<sup>1</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari, *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia* (Barcelona: Paidós, 2017).

sencillos, una secuencia de producción dada por la realidad industrial planteada por los autores.<sup>2</sup>

Así pues, las máquinas deseantes son un conjunto de ensamblajes, de conexiones y desconexiones del flujo primario (deseo) dadas por la afección de la conexión. Es decir, no existe la falta, si no la producción y el producto, la naturaleza implícita en el hecho, esto en oposición a las aportaciones hechas por las escuelas de psicoanálisis freudianas, mismas que nos sugieren que todo acto de afección (pulsión) está situada en la falta, en otras palabras, el deseo es la búsqueda de llenar la falta. Así pues, para Deleuze esto es erróneo, no existe una falta en sí, si no una producción-producto-consumo.

Esta producción, señalan los autores, responde a una serie binaria – lineal, es decir, está dada en tiempos que refieren a los cortes del flujo para el reensamble de las máquinas y su continuidad de producción. Así pues, si pensamos en el ejemplo dado por Deleuze y Guattari, la boca se conecta al seno para mamar leche, no por la necesidad en sí misma, si no por la producción lineal del flujo primario: la máquina energía produce leche que tiene su objeto parcial (lugar de ensamble o pezón) en el seno, que a su vez, se sabe, el objeto parcial de la máquina órgano (la boca) mama para después procesarla y producir un residuo que será expulsado por el objeto parcial (el ano y la uretra) en un ciclo de producción. Visto así, no hay una necesidad o falta en la máquina órgano con respecto de la máquina de energía, si no un flujo constante que es codificado en leche, alimento, excremento. Quizás a esto refieren los autores cuando afirman que el flujo visto desde estas máquinas es un proceso lineal de producción y producto, es decir, a la vez que consumimos un producto, codificamos de nuevo para producir otra cosa, en un ensamble continuo.

En la máquina de tortillas, referimos a que aquel maíz termina por ser una tortilla que después será consumida para ser desechada en un ciclo de producción lineal. Si tuviéramos que pensar este proceso en el arte, tendríamos que plantearnos el ensamble de este flujo desde la producción de la obra (los materiales), misma que luego es presentada (su recodificación en “obra” que es dada por la facultad de ser producto de una máquina

---

<sup>2</sup> Deleuze y Guattari.

órgano artista) y su posterior su reconexión que es dada por el espectador quien consume el producto, lo recodifica y luego le da un sentido de producción, para generar un producto diferente a través de sus objetos parciales, ya sean sus oídos, sus ojos, sus manos, etc. Sin embargo, todo este preámbulo esto nos arroja una pregunta ¿cuál es el sentido de la producción en el arte, en este proceso que pareciera un eterno retorno de lo mismo o una repetición que genera una diferencia?

Aquí es donde el arte nos pone a pensar a partir de la experiencia que produce, que a diferencia de los ejemplos anteriores, lo podríamos pensar desde la propuesta de Deleuze y Guattari, es decir, desde el esquizoanálisis. Para poder plantear esto, se debe señalar que para los autores, no existe “una máquina” si no diversas máquinas, mismas que se conectan de diferentes maneras a los flujos y con base en su operación codifican o no la energía a la que se conectan, existen entonces: máquinas sociales, máquinas-energías, máquinas-órganos, máquinas-paranoicas, máquinas-esquizas; y cabe preguntarnos entonces de todas estas máquinas productoras de sentido, de realidad, ¿cuál es la que interesa a esta tesis?

Plantea entonces Deleuze, que estas máquinas están sujetas a una naturaleza de producción – producto e incluso, si pensamos a profundidad el término aplicado en la serie como “binario-lineal”, podemos observar que se abandona la multiplicidad y se presenta un elemento unívoco, es decir, un procedimiento único que las máquinas siguen con regularidad, sin embargo, Deleuze y Guattari perciben que dentro de este complejo de máquinas existe una que no se somete a al procedimiento, su procedimiento es cercano al no-procedimiento, a la imposibilidad de la codificación, hablamos pues de la máquina esquiza.

Esta máquina presenta una serie de singularidades que los autores reconocen como inasibles, poco convencionales dentro del proceso-producción puesto que, al no tener un funcionamiento similar a las otras máquinas, esta rompe de alguna forma a la serie binario-lineal propuesta. Esta máquina, imposible en su flujo, pero que sigue conectándose y desconectándose, siguiendo su voluptuosidad, es quizás el “error” en el proceso ya que dicha máquina no produce un solo sentido, no genera realidad única. Así pues, se nos dice

que para el esquizo existe el flujo libre no codificado, con mayor precisión, se dice que hay:

Un puro fluido en estado libre y sin cortes, resbalando sobre un cuerpo lleno. Las máquinas deseantes nos forman un organismo (en el sentido de organización); pero en el seno de esta producción, en su producción misma, el cuerpo sufre por ser organizado de este modo, por no tener otra organización, o por no tener ninguna organización.<sup>3</sup>

Esta organización, facultada por la línea de producción-producto, es como bien señalan los autores, imposible de cortar debido a lo estrecho y ligado del flujo, así pues, lo esquizo no decodifica, simplemente fluye. Podríamos plantear así que el arte está más cercano a esto que a la producción-producto, a los ensambles y desconexiones presentes, a la racionalidad heredada de la burguesía y sus formas, a la intención prístina que le atribuyen los individuos. Dicho esto, podríamos establecer que el análisis de esta maquinaria y del cuerpo sin órganos, son los elementos que interesan al tema de tesis. Así, podríamos decir que esto quizás ayude a pensar que, en efecto, no existe un “producto” o un final en la serie de producción, y que una exposición de arte es en todo caso un lugar de flujo constante donde los cuerpos se empapan de él y surge la no - organización.

Se dice esto en términos de que, en una exposición de arte, a diferencia de lo que podemos ver en una máquina de tortillas, no refleja en sí una posibilidad de finalizar en sí la línea, como es el caso del excremento. Si no, que, al producirse un flujo creativo, una creación, ésta fluye y se presenta al espectador mismo que la observa y se llena de ella, sin embargo, nunca la codifica. El arte tiene esta naturaleza, no es codificable, no existe en sí un solo uso en él, el arte sucede y lo vivimos. Aunque este ejemplo no es mostrado tal cual, por los autores, podríamos pensar que, en un primer momento, dicho ejemplo nos sirve para pensar en el “cuerpo sin órganos” del que hablan los autores en el “Anti-Edipo”.

El cuerpo sin órganos es a su vez una máquina que funciona de una manera completamente diferente a las máquinas deseantes. El cuerpo sin órganos se ensambla

---

<sup>3</sup> Deleuze y Guattari.

también a la máquina energía, sin embargo, al no seguir la organización dada, sufre un proceso de anti-producción.

Debemos señalar, sin embargo, que los autores son claros respecto a que el cuerpo sin órganos no cesa de ser una máquina-deseante, a su vez que hablan sobre la imposibilidad de ser consumido, también nos señalan que “El (cuerpo sin órganos), lo improductivo, existe allí donde es producido, en el tercer tiempo de la serie binaria – lineal. Perpetuamente reinyectado en la producción.”<sup>4</sup> Dado el caso, el arte refleja lo improductivo visto desde la finalidad, o en términos que señalan los autores, el arte refleja anti-producción por sus características inasibles a la codificación o a los cortes de flujo, pensamos en el arte en términos de experiencia, no así de las imágenes que se nos presentan en un lienzo o instalación, dichas imágenes, son negadas por los autores cuando mencionan:

el cuerpo sin órganos no es el testimonio de una nada original, como tampoco es el resto de una totalidad perdida. Sobre todo, no es una proyección; no tiene nada que ver con el cuerpo propio o con una imagen del cuerpo. Es el cuerpo sin imágenes.<sup>5</sup>

Par comprender mejor este fragmento del texto, quizás tengamos que retomar algunas de las ideas propuestas en la *Lógica de la Sensación* de Deleuze, misma en la que a través de un análisis a la obra de Bacon, afirma que “El cuerpo, es la Figura, o más bien el material de la Figura”<sup>6</sup> aquí el autor entiende que la figura es el cuerpo sin organización alguna (cuerpo sin órganos) lo enfatiza cuando nos dice que Bacon es un “pintor de cabezas no de rostros” haciendo alusión directa a que el rostro es una organización, un elemento de identidad, de codificación. Así pues, el cuerpo sin organización es un cuerpo que es todos los cuerpos, un cuerpo, que al igual que las obras de Bacon se nos presenta desde la deformación, es decir desde la no forma, por ello solo vemos un cuerpo, una figura, que se retuerce sobre sí misma.

---

<sup>4</sup> Deleuze y Guattari.

<sup>5</sup> Deleuze y Guattari.

<sup>6</sup> Gilles Deleuze, *Lógica de la Sensación I*, vol. I (Francia: Editions de la différence, 1984).



Dicho esto, podemos aclarar que el cuerpo sin imágenes es el cuerpo sin representaciones, son las multiplicidades, la no organización que supera los códigos y por ello es posible su reinyección constante en la serie binario-lineal.

Esta aclaración nos lleva a pensar que el arte va más allá de la representación, el artista como máquina órgano, produce la obra, misma que después es codificada en un producto, mismo que, insertado en un espacio es un cuerpo sin órganos, es decir, puede ser reconfigurado más allá de los códigos específicos, un producto inasible en la producción, un anti-producto que su naturaleza rompe con el ciclo y es reinyectado constantemente sin poder establecer una nueva producción que dé continuidad a ese tiempo de serie binario-lineal.

Así pues, esta máquina que responde desde lo que en la sociedad podríamos catalogar o codificar como locura, es un “ruido” constante en el ensamble de producción. Esto, según los autores nos genera una “repulsión” misma que nos lleva a reinsertar la máquina una y otra vez, buscando su “adaptación”. Para Deleuze y Guattari, el cuerpo sin órganos del capitalista es el capital, es decir, la función incesante del dinero que es antiproductivo, no sólo en términos de la producción del dinero que produce más dinero, sino en el concepto de plusvalía.<sup>7</sup> Este concepto tomado de la teoría propuesta por Karl Marx en su publicación *El Capital*, comprende precisamente el valor “agregado” a la producción dentro del capital, así pues, el cuerpo sin órganos como capital, es un cuerpo que no sufre de una organización específica y que puede ser reinsertado una y otra vez dentro del proceso de producción, siempre cambiante y siempre anti-productivo, pensando en que su anti-producción es una característica que le permite reinyectarse una y otra vez en la sociedad, dotándose de plusvalía, desterritorializándose (por ejemplo de occidente, de la clase burguesa, de los agenciamientos sociales estadounidenses) y reinsertándose en procesos transnacionales, internacionales, económicos, sociales, etc.

El capitalismo para los autores es una forma que trasciende los códigos dados por una sociedad específica, supera las formas y se convierte en la figura, el cuerpo que puede

---

<sup>7</sup> Deleuze y Guattari, *El anti-edipo*.

transitar desde el siglo XIII hasta el XXI, cambiando incesantemente, reinsertándose en la relación producto – producción, una y otra vez sin cesar.

Este concepto lo traemos a colación por un hecho específico, para el capital, el trabajo es la máquina deseante que codifica, produce y consume, sin embargo, el capital como cuerpo sin órganos genera una anti-producción que “instaura rápidamente un mundo perverso embrujado, el capital desempeña el papel de superficie de registro en la que recae toda la producción (proporcionar la plusvalía, o realizarla, éste es el derecho de registro).”<sup>8</sup> Así pues, señalan los autores que la propiedad del cuerpo sin órganos es volcarse sobre la producción deseante y apropiarla, pensamos que el arte cumple dicha función, es decir, y debemos insistir, en el arte como el suceso de la exposición de la obra y el espectador. Así, este hecho dota de valores completamente diversos a la suposición original (la obra) y la transforma dotándola de un valor añadido (el momento del arte) que se ve cruzado por máquinas deseantes y sobre todo por máquinas-órgano, que se acercan al hecho del arte.

---

<sup>8</sup> Deleuze y Guattari.

## b) Agenciamientos

Dentro del pensamiento planteado por Deleuze y Guattari, el concepto de “agenciamiento” es, junto a las máquinas deseantes, uno de los que más interesa reflexionar a esta investigación. Dicho concepto, desarrollado a lo largo de la obra de los autores, puede definirse de forma primera como: una interacción de flujos, cuerpos o enunciados.

De tal que, el agenciamiento para Deleuze es un “conjunto de relaciones funcionales entre elementos heterogéneos”<sup>9</sup>, estos conjuntos de relación están dados por los “agentes” mismos que son entendidos desde la perspectiva de las máquinas deseantes, que, a su vez, se ensamblan y generan este hecho funcional entre elementos. Deleuze nos da un ejemplo entre Hombre-Caballo-Estribos, dicha relación está dada entre los elementos maquínicos que se ensamblan entre sí para dar como hecho el acto de montar. Esta relación es enteramente funcional y responde a las afecciones dadas por el territorio y los agentes.

Aquí tendremos que hacer una aclaración. Cuando hablamos de territorio, no sólo referimos a un espacio físico ocupado por los cuerpos, referimos a la construcción de todo el espacio y todo lo que representa. El territorio, es en parte el espacio, pero también son los afectos, los deseos de los cuerpos y los enunciados que producen. Así pues, los cuerpos dotan de sentido el territorio con base en las afluencias de afectos relacionados estrechamente con el deseo.

Sin embargo, tendríamos que preguntarnos ¿cómo se relaciona esto con el territorio? ¿qué relación existe entre el acto de montar, el agenciamiento que produce y el territorio en sí? En primer momento, tendríamos que pensar que la construcción del deseo proviene entonces del territorio habitado, es decir, existe un lugar donde confluyen los cuerpos hombre y caballo, mismos que dado el lugar específico, pueden ensamblarse para presentar el acto de montar.

Siguiendo este ejemplo, y para efectos de la investigación, tendríamos que preguntarnos ¿cómo se produce un agenciamiento en el arte? ¿quiénes y cuáles son los

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze, *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia* (Buenos Aires: Cactus, 2005).

agentes que conforman el agenciamiento en el arte? Hemos dicho con anterioridad que dentro del arte existe un proceso binario-lineal, mismo que produce al cuerpo sin órganos que pensamos, está dado en el arte. Así pues, podríamos decir que los agentes dentro del territorio específico y que responden al arte, son: artista, espectador, obra y curador; estos participan y confluyen sus afectos dentro del territorio a través del arte, pero si en el ejemplo de Deleuze lo que se produce en el agenciamiento es el “acto de montar”, ¿qué acto produce el arte?

Dado el caso, en el arte podríamos pensar en el Artista-Espectador-Obra, donde la función está compuesta por dos máquinas-órganos, que interactúan entre sí a través de la obra, como objeto dado para la relación o agenciamiento.

Así pues así como en el proceso del Hombre-Caballo-Estribos están dados gracias a un territorio (enunciados productos de codificaciones), y sabemos que el hecho de montar es posible por los agentes que en ese momento están colocados en dicho territorio; así, el arte lo podemos pensar desde el mismo sentido: las condiciones del territorio permiten que el proceso artista-espectador-obra suceda, y a este intercambio de flujos de deseo dentro de un territorio, entre agentes heterogéneos es lo que comprenderemos como agenciamiento.

Ahora si bien hemos pensado en el agenciamiento como la interacción entre agentes dentro de las mismas condiciones de un territorio, sin embargo, aún nos queda definir a qué refiere el pensador francés cuando habla que un agenciamiento es una interacción de enunciados. ¿Qué es un enunciado? Dentro de este concepto cabe destacar que los enunciados son producciones de sentido sobre la realidad dada en un territorio específico, Deleuze nos dice que “Los enunciados conciernen a muchos dominios a la vez”<sup>10</sup> y a su vez destaca que “Surgen en relaciones temporales asignables”<sup>11</sup>, así pues, si pensamos en lo dicho anteriormente donde los cuerpos y los flujos interactúan, los enunciados, al ser codificaciones de la realidad, interactúan de igual manera en una producción de sentido dada por las máquinas-deseantes.

---

<sup>10</sup> Deleuze.

<sup>11</sup> Deleuze.

Podríamos decir entonces que cuando hablamos de agenciamiento, tenemos que pensar en una serie de “agentes” que necesitan existir para que este se dé, estos cuerpos, representan claro los elementos que producen la funcionalidad del agenciamiento en sí y están unidos por un territorio. Así pues, corresponde que, en primer momento, pensemos en la “territorialización”, concepto que no responde simplemente al espacio físico ocupado, si no, en otros términos, al “lugar” que ocupa el agente en cuestión, este “lugar que ocupa” es un productor de sentido, es un espacio desde donde la máquina-órgano produce y es producida, es una codificación constante. El espacio de la territorialización es un espacio en construcción, el cuerpo o máquina órgano, dispone del mismo para el cumplimiento de sus deseos.

Así pues, dentro de todo agenciamiento se presentan “líneas de fuga” que no refiere a otra cosa que un traspaso de límites de los cuerpos, una desterritorialización que se lleva a cabo con base en los afectos y las nuevas búsquedas de sentido, mismas que producen entonces un movimiento y una nueva territorialización o codificación de enunciados, en la expansión del sentido y el territorio, de las conexiones, de los deseos.

Hasta aquí hemos hecho referencia al agenciamiento dado por la máquina órgano, sin embargo, tendríamos que pensar ¿suceden los agenciamientos de múltiples individuos? Pensamos entonces en el término de agenciamiento y su naturaleza colectiva. Así pues, entendemos que, al ser siempre colectivo, funciona de la misma manera que la de la máquina-órgano, en mayor escala, dentro de un agenciamiento donde participan muchos cuerpos, el intercambio de significados lingüísticos, culturales y productivos sufren una codificación y recodificación que parten de una dislocación del deseo, es decir, una salida del sentido dado por un territorio y produce nuevos enunciados, reterritorializándose y adaptándose.

Este constante ir y venir de los cuerpos estarán dados en una cartografía, sin embargo, se tiene que mencionar que para Deleuze y Guattari estos agenciamientos, territorios y afectos están sujetos al devenir, es decir al caos infinito en el que todo sucede o todo es posibilidad, esta figura que incluso puede resultar poética, nos refiere a algo específico dentro del pensamiento deleuziano: al existir múltiples afectos, enunciados, conexiones, codificaciones; la posibilidad es infinita. Todo está dado en un plano de inmanencia, o

quizás siguiendo otra idea, la realidad es algo que nos sucede, no podemos controlarla ni estructurarla *a priori*, los sentidos dados en un agenciamiento responden a la posibilidad, al momento donde los afectos se cruzan y suceden. Heredia explica los agenciamientos de la siguiente manera:

Los agenciamientos son juguetes del devenir, son órdenes contingentes, composiciones y sistemas de relaciones que se dibujan pragmáticamente para adquirir una consistencia frente al caos infinito y, a la vez, están trabajados internamente por las potencias infinitas del caos.<sup>12</sup>

Así pues, desde Heredia podemos comprender que tal como señalara Deleuze los enunciados no son cuestión de ideologías, si no, codificaciones del sentido de la realidad a la que se enfrentan los agentes y con las que, en última instancia, ayudan a territorializar y habitar los espacios.

Quizás como ejemplo de los agenciamientos en el arte podríamos pensar en el artista Joseph Beuys, quien planteó en su producción artística toda una tesis sobre la escultura y su naturaleza. También conocida como “escultura social” el artista dotó de sentido (hizo un enunciado) sobre los materiales que acompañarían la mayoría de su obra: fieltro, grasa, miel y otros productos que dentro de la historia del arte occidental hasta la década de los sesenta pueden parecer poco convencionales, son parte de las obras que realizó en su producción. Aunque solo señalar estos materiales puede parecer un error, dentro de la escultura de Beuys también figuraba el cuerpo, sus acciones performáticas eran la presentación de una forma en sí.

---

<sup>12</sup> Juan Manuel Heredia, «Dispositivos y/o Agenciamientos», *Contrastes. Revista internacional de Filosofía* XIX, n.º 1 (2014).

Podemos pensar en la obra *cómo explicar cuadros a una liebre muerta*, en donde el artista, con la cabeza cubierta en miel, se sentó a explicar cuadros a una liebre muerta que sostenía entre los brazos. Este acto que hoy podríamos llamar performativo, involucraba al artista en una especie de escultura que no dejaba de lado el territorio, en un proceso de destorrialización, Beuys llevaba su obra al espacio donde cumplía las funciones de obra y de artista, era, en otros términos, una escultura viva.



*Ilustración 1 cómo explicar los cuadros a una liebre muerta, Joseph Beuys, 1965*

Esta escultura social tenía para Beuys un significado muy particular: la escultura debe presentarse en la realidad tal cual es, así, los materiales e incluso el cuerpo se sujetan a la transformación cambiante de la naturaleza, se degradan con el tiempo y son, en último término, una presencia de la forma (dada por la creatividad del artista) y de la vida, elementos que él consideraba invisibles.

La escultura social es entonces, en términos simples una ruptura con la perspectiva vanguardista que arrastró el movimiento “neo-dadá” y el *fluxus*, como una práctica artística preocupada por la producción en términos estéticos, no así en términos lingüísticos, políticos o antropológicos. Aunque afirmarlo sería contraproducente, sí podemos rastrear una raíz de los movimientos artísticos activistas de la década de los setenta dentro de esta práctica artística.

Ahora bien, podríamos pensar en esta manifestación artística desde el concepto de agenciamiento, en primer momento tenemos un artista y su territorio construido (sus afectos y el sentido en que se relaciona con los materiales) en el caso de Beuys resulta en la manera que el fieltro, la grasa, la miel y los elementos recurrentes de su obra están enunciados desde su territorio específico, sin embargo, ¿dónde sucede el agenciamiento? Si pensamos en lo dicho anteriormente, la presentación de los materiales y su dislocamiento del territorio del artista genera reterritorializaciones, que, a su vez, modifica el sentido de los enunciados en las máquinas-órganos que se ensamblan en el espacio expositivo, es decir, el fieltro deja de tener la codificación del artista y del espectador para fluir en el devenir y ser recodificado según despierte en el hecho expositivo.

Este espacio en común que comparten el artista y el que mira, recodifica el sentido de los materiales, de las codificaciones hechas por ambas máquinas según sus conexiones. Es ahí, en el espacio en el que el devenir se manifiesta hacia lo visible, donde la posibilidad juega su papel y sucede el arte, quizás sea muy parecido a como lo explicó Beuys a la liebre muerta a quien “le decía que era suficiente con mirar el cuadro para comprender toda su significación... y que de hecho no hacía falta nada más”<sup>13</sup>.

Así pues, si pensamos en otro ejemplo de los agenciamientos en el arte, quizás podamos hacer la reflexión desde los actos performáticos que propone Antonio Palacios, pensamos en específico en la obra “Hablarle al Sol es fácil, llorar es opcional” misma que nos llevan a cuestionarnos sobre los sentidos en los que entiende el territorio el artista con respecto de los materiales y de las acciones que presenta.

---

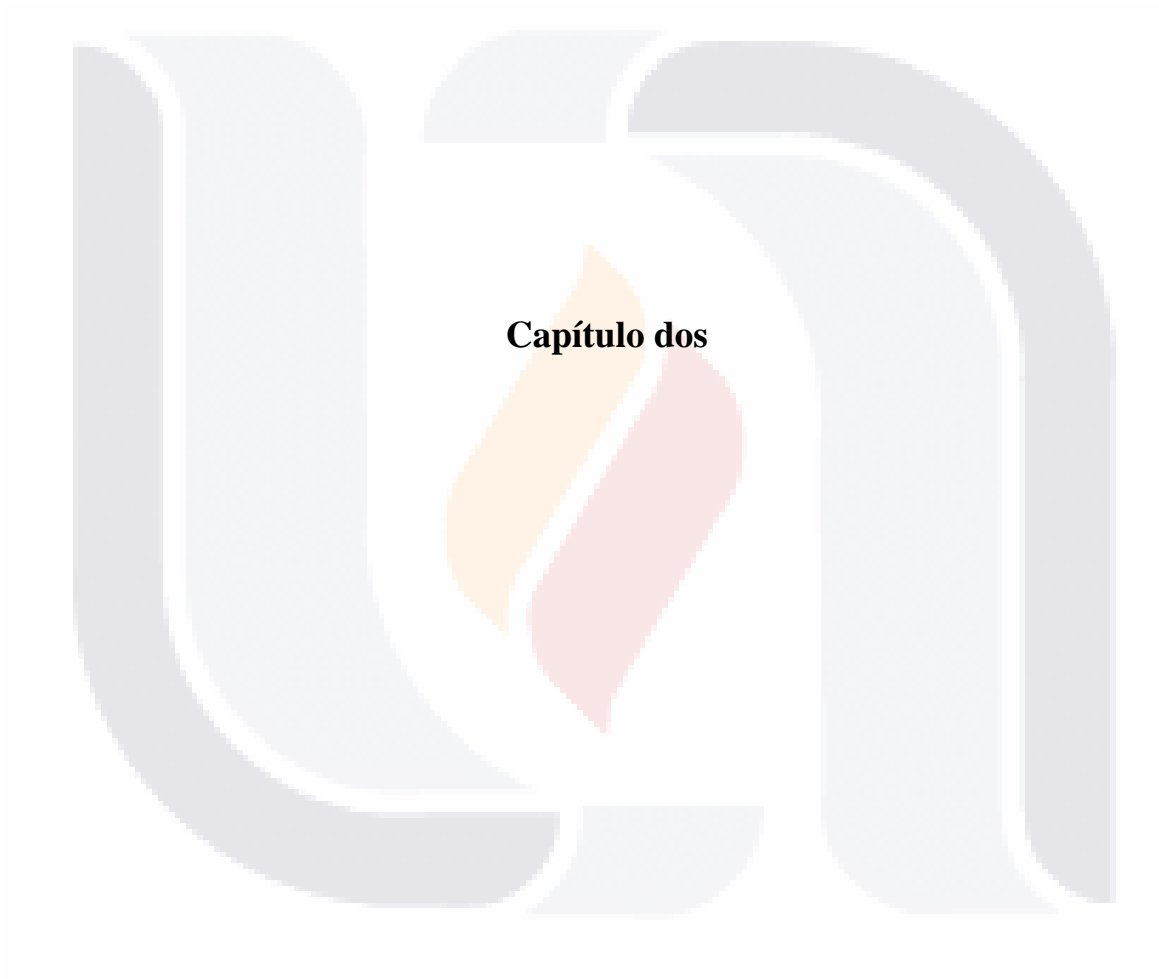
<sup>13</sup> Ursula Meyer, «How to explain pictures to a dead hare», *Art News*, 1970.



Un hombre se sitúa en la plaza principal, delante de él se erige la catedral de la ciudad, a sus espaldas un monumento cívico, un águila que devora a una serpiente significando los sentidos y enunciados que componen el territorio. Ahí, en la plaza, el hombre comienza a disponer rocas formando un círculo. En su mochila carga diversos materiales que distribuye dentro del círculo frente a él: un molcajete, chiles, sal, tierra, un silbato con forma de pájaro y él al centro. Se postra sobre sus rodillas y comienza a moler los minerales con el chile, grita sobre el molcajete y después procede a soplar el silbato.

No queda muy claro si presenciamos un ritual o un acto performático, esta incertidumbre sobre la obra de Antonio hace que la gente se quede mirando unos momentos, recodificando lo que bien para ellos puede significar la situación y expandiendo sus enunciados. El acto performático de Antonio Palacios cruza las codificaciones que él mismo tiene sobre los materiales con las codificaciones de los que observan, ahí, en el momento en que sucede todo y que a través de sus archivos, podemos reflexionarla para decir algo, así, presenciamos un agenciamiento, una desterritorialización de los afectos y sentidos y una reterritorialización de los mismos.

Esta lectura sobre los agenciamientos propuesta desde Deleuze y Guattari abre los panoramas de cómo observamos el arte y su presentación. Así pues, podemos decir que dentro de las exposiciones existe un encuentro de afectos, de sentidos lingüísticos, de territorios que se dislocan e intercambian flujos para poder recodificarse. No podemos saber con precisión a qué se recodifican, quizás tampoco sea necesario, en todo caso no podemos dejar de observar que esto está sujeto al devenir.



**Capítulo dos**

Si el arte es puro exceso de deseo y puro gasto, quizá valdría la pena resignificar el potencial afectivo del *potlach* aristocrático en función del acontecimiento para liberarlo del gusto: ahí tal vez se pueda producir una acción política del deseo y reconfigurar la condición de la experiencia estética.

José Luis Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación.*

### a) Sobre la figura del Curador

Al escribir sobre curaduría se suele postrar sobre el concepto una serie de opiniones diversas sobre el quehacer curatorial, los límites de esta figura, su aparición y actualmente su relevancia en el mundo del arte. Distintos y variados son los textos que retratan la curaduría como una imposición de sentido sobre la obra y el acceso a la misma, así como, por otro lado, la defensa de que el curador es una figura que trasciende la dinámica dual de obra espectador conocida en las exposiciones de arte.

No se pretende aquí hacer un exhaustivo análisis histórico de la curaduría, ni tampoco definir la naturaleza de la labor curatorial desde el juicio. Se presenta así las reflexiones del Dr. José Luis Barrios acerca de la curaduría como un dispositivo de visibilidad, mismo que pensamos resulta una lectura útil para establecer el modelo de análisis que se pretende exponer en el trabajo de investigación.

Dicho esto, tendríamos que establecer algunas líneas que nos permitan situarnos en el contexto sobre la curaduría, resolver a las preguntas ¿qué es un curador? ¿qué hace un curador? Se tiene que insistir en que la resolución de estas preguntas en un primer momento resulta importante para la investigación, no así en una imposición de sentido, si no en una delimitación teórica.

Desde el principio del coleccionismo el curador ha jugado un papel en lo que esto implica, su mismo nombre “curador” señala en sí aquel que tiene cuidado de algo o alguien. En el caso del arte, el curador en un principio refería a aquel que cuidaba las colecciones, se encargaba entonces de recolectar y cuidar las colecciones, quizás de aquí venga la idea de la curaduría como un trabajo de clasificar obras para su mejor cuidado. Sin embargo, esta figura del curador se transformaría con el tiempo dejando de ser un trabajo de clasificación y cuidado y pasando a una actividad que poco a poco ha tomado presencia en el mundo del arte.

El curador, actualmente, es un agente dedicado a la creación de exhibiciones de arte. Esta actividad heredada de la década de los sesenta de la mano de Harald Szeeman, transforma al curador en un participante activo dentro de la presentación de las obras. Su participación no se limita a la selección de las piezas, ni tampoco, en último caso, a una

explicación sobre el sentido de estas. La curaduría produce una exposición desde la investigación, la selección de las obras que ayuden a presentar una temática más amplia que se reflexiona desde un texto y propone a las piezas como elementos gráficos que dan cuenta de la investigación hecha.

Una exposición en la que participa la figura del curador es una creación del mismo desde la práctica curatorial, es decir, cada pieza dispuesta en el espacio representa en último caso una prueba física de lo que se quiere señalar dentro de la exhibición. Aunque esto de primer momento no nos da respuesta a la importancia del curador dentro del mundo del arte, podemos observar que el cambio es significativo: se pasa de una clasificación y cuidado a una imposición de sentido y del gusto. Esto último lo señalamos debido a que, cuando se señalan los cruces teóricos, estéticos o de sentido en una obra, el espectador pasa ser un agente de recepción, una máquina-órgano que se ensambla a la máquina-energía que representa el discurso del curador; desde ahí observamos que hay una imposición del gusto y el sentido, no en un sentido negativo, sino en una codificación dada en el arte y su exposición.

Aunque no existe una relación evidente, en este aspecto a señalar podemos pensar en que debido a esto y a la historia del arte misma, es que las exposiciones se han tornado en grandes ensayos que ocupan el espacio vacío de las paredes de una galería o museo, se disponen obras que contienen dentro de sí una narrativa propia pero también comunitaria o quizás, en otros términos más cercanos a esta investigación, la curaduría se dislocó de su territorio y se reterritorializó, ampliando el sentido de su práctica misma, recodificando su ejercicio para convertirse así en una figura presente dentro de las exhibiciones.

Esta figura del curador como el “hacedor de exposiciones” que alguna vez señaló Szeeman, y que José Luis Barrios entiende como un dispositivo de visibilidad, es el que buscamos proponer para fines útiles de la investigación.

#### **a) El curador como dispositivo**

Dentro de sus ensayos que recoge la publicación *Máquinas, dispositivos, agenciamientos. Arte, afecto y representación*, Barrios presenta una idea en suma

interesante sobre la curaduría. Al principio del texto titulado *El curador como dispositivo de visibilidad*, el autor nos menciona:

La curaduría no es una puesta en obra de la verdad, y mucho menos el curador es un genio que organiza el mundo; antes bien, se trata de un dispositivo de visibilidad que funciona como elemento de la máquina deseante de la globalidad contemporánea; máquina compleja en la que el arte trabaja como plusvalía simbólica de autopreservación del poder instituido a través del manejo del gusto como producción de fantasía social y estética global.<sup>14</sup>

Así pues, en primer momento Barrios descarta por completo la idea de que la lectura del curador sobre el arte es una verdad unívoca, pero, sobre todo, aclara que la lectura del curador no es una genialidad que sobrepasa incluso a la obra misma. De entrada, observamos que Barrios rechaza lo que los curadores han escrito con respecto de la curaduría, con un fin de comprender el papel de la figura del curador más allá de lo que se ha dicho que hace este agente.

Así pues, de entrada, Barrios nos aclara que la idea de Szeeman y de muchos otros curadores sobre la labor de este, obedece en todo caso a su naturaleza como dispositivo de visibilidad. Cabe aclarar que esto no es una contraposición de sentido, sino en todo caso, Barrios observa la función del curador dentro de las codificaciones que implica la máquina del arte y su relación con lo que llama “la máquina deseante de la globalidad”.

Dicho esto, Barrios anuncia lo sustancial de su ensayo: el curador como dispositivo de visibilidad, la idea de dispositivo que nos propone la señala como “una maraña a partir de la cual se trazan mapas”<sup>15</sup> a lo que agrega que “(el dispositivo como cartografía de enunciados) generando lugares de discurso o visibilidad: pero también es un nudo donde se producen flujos y subjetivación”<sup>16</sup>; este dispositivo como bien menciona sirve como el filo maquinico de la globalidad, dotando de sentido al enunciado del arte como esa “plusvalía simbólica” que recuerda mucho a las ideas de capital cultural planteadas por el

---

<sup>14</sup> José Luis Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos: arte, afecto y representación*, Primera edición, Textos, texturas, textualidades. Investigación (México, D.F: Universidad Iberoamericana, 2015).

<sup>15</sup> Barrios.

<sup>16</sup> Barrios.

sociólogo Bourdieu. Esta producción de flujos y subjetividades, responden precisamente al paso del dispositivo de visibilidad como una máquina-energía, dado a que produce los discursos que serán consumidos y procesados por el cuerpo que mira.

Esta condición de producción de flujo por el dispositivo del curador abre la puerta a la producción de subjetividades que bien señala Barrios, aquí encontramos precisamente la condición principal del arte contemporáneo que señala el autor. El arte ha pasado de ser un productor de sentido comunitario a ser un productor de sentido individual, esto genera una subjetividad, es decir, una noción propia para el cuerpo que mira y los sentidos que produce no observan más allá de sí. En términos del capital: el que mira consume el arte y lo deshecha.

Así pues, el curador participa en la dinámica de los museos y las galerías como un productor de sentido, un agente que disloca y reterritorializa los afectos del arte en las ideas del consumo, de aquel *potlach* aristocrático y del consumo cultural. Hace visible un discurso que recodifica entonces el enunciado del arte. Cabe preguntarnos ¿cómo es que logra esto?

El mismo autor nos da una respuesta:

Visto así, más que hablar de la curaduría como un discurso y construcción de mundo, habría que pensarla como una máquina de producción de deseo, y al curador como un dispositivo de visibilidad a partir del cual se construye una subjetividad basada en el gusto.<sup>17</sup>

Y en efecto, cuando hablamos de curaduría, hablamos de la producción de deseo, aquella práctica del “hacedor de exposiciones” se suma al ensamble de las máquinas deseantes y filtra el flujo, su presencia cambia el sentido de los enunciados y entonces aquella obra que para Beuys bastaba con ser observada, adquiere un nuevo sentido, ya no importa quien mira, si no estar presentes. Es decir, la práctica de la máquina de la globalidad transforma el hecho del arte en la producción de nuevos afectos de consumo y plusvalía, de estatus económico-social que nos sitúa dentro de aquellos “iluminados” capaces de entender o no

---

<sup>17</sup> Barrios.

el arte, pero sí de estar presente en sus exhibiciones, a este hecho Barrios lo reconoce como “valor de exhibición”.

Este intercambio simbólico al que responde la curaduría y lo sustenta como discurso, no obedece solo a la presencia de la figura misma de la curaduría, en todo caso, podríamos decir que la curaduría y su transformación es un síntoma del agenciamiento que se produjo en la dinámica de las exhibiciones del arte, es decir, al abandonarse la idea del arte por el arte y reinyectar al artista y sus obras en el sistema binario de producción, este cambia la función y el sentido, convirtiéndolo en algo más, en algo consumible.

Así pues, los discursos del curador giran en torno al arte y su papel como agente, por un lado, el arte clásico y su noción de historia, y por el otro el arte contemporáneo y su noción de progreso; ambos creados por el genio del artista. De tal que Barrios reconoce en estos dos momentos la naturaleza del discurso curatorial, la cual se encuentra “(...) a partir de la relación moderna entre historia y crítica, donde la primera produce presencia y la segunda narración.”<sup>18</sup> Apelando así a la memoria y a la innovación, que el mismo Barrios señala que “lo segundo explica lo primero”.<sup>19</sup> Esta última observación se nos entrega como una actualidad, un acontecimiento, es decir, al presentar al arte como una posibilidad que ocurre, se nos presenta también su diferencia en el discurso, entonces, dado el caso, la historia y la memoria lo observamos como una perspectiva crítica y el arte contemporáneo, al entenderse como narración, nos permite conocer lo que ya no es y lo que está siendo el arte con respecto del tiempo que nos ocurre, del territorio que ocupamos.

Esta dualidad en el discurso entre la memoria y la innovación resulta pues en la respuesta a la pregunta ¿qué hace visible el curador? Así pues, el curador acciona desde espacios designados a la reflexión ya sea histórica o crítica, imponiendo en ambos un sentido del gusto, un sentido del territorio y sus afectos ya sea en lo que fuimos y lo que queremos ser.

---

<sup>18</sup> Barrios.

<sup>19</sup> Barrios.



### **b) Sobre el museo de arte moderno y el museo de arte contemporáneo**

Una vez que conocimos los discursos que pone en operación el curador, tendríamos que preguntarnos ¿dónde los opera? La primera respuesta que viene a la mente cuando nos preguntamos esto -y tomando en cuenta el concepto de valor de exhibición- es el museo. Barrios en su ensayo *Arte, fantasmagoría y museo*, resuelve bajo la misma premisa estas observaciones. Analiza pues el museo como un espacio expositivo que se puede entender desde la idea de la “oficina de objetos perdidos” planteada por el pensador alemán Walter Benjamin, misma que encuentra una estrecha relación entre el arte del museo y los objetos perdidos. Aunque esta fórmula la entiende para el museo en su sentido original, como el lugar donde se conserva el patrimonio ciudadano, Barrios nos presenta otro cuestionamiento, si el museo tradicional es un lugar de objetos perdidos, ¿qué función tiene el museo de arte moderno y más aún, qué función tiene el museo de arte contemporáneo?

El cuestionamiento resulta interesante, Barrios escribe que precisamente los objetos del museo tradicional se sostienen en el tiempo cuando pertenecen a una colección, bajo esta idea, en efecto, el museo entonces se comporta como una oficina de objetos perdidos. Esto entendido desde la visión de que dichos objetos son seccionados de su función “real” y se sostienen en un espacio que elimina la función del tiempo, esperando a ser encontrados. Podemos pensar entonces en un museo como el Louvre, que en sus galerías contiene una colección de obras cuya función no fue pensada para ser expuesta al ciudadano común, sino como una colección del monarca para su experiencia personal, y que posteriormente, fue declarada patrimonio ciudadano para su exhibición en señal de la victoria de la república francesa.

Esta colección de monarcas se enriquecería con las aportaciones del emperador Napoleón Bonaparte. Así, las galerías del Louvre no solo reúnen lienzos que recuerdan al pasado monárquico, sino objetos y monumentos de civilizaciones pasadas que muestran el coleccionismo del conquistador. Entonces, el museo del Louvre resguarda en sus paredes la historia de occidente y los sostiene en el tiempo, renovándolos y presentándolos para su encuentro con el que mira. Aquella Nike alada de Samotracia que recibe a sus visitantes en la escalinata del palacio, es en todo caso un objeto olvidado de un pasado

desconocido que se recodifica una y otra vez con su exhibición, pierde su sentido original y aguarda en aquellos escalones a ser encontrada y dotada de un nuevo sentido, uno de memoria.

Esta condición de seccionamiento del “estado de espera” que nos menciona Barrios añade dos conceptos interesantes, nos dice el autor que: “los objetos están detenidos entre la espera y el olvido”<sup>20</sup>, y es que en muchos aspectos los museos en un primer momento son un seccionamiento que bajo su función de “valor de exhibición” transitan precisamente entre estos dos conceptos: espera y olvido; o tal vez en otros términos, un incesante reensamble maquínico que cruza a los cuerpos y los posiciona para encontrar en aquellos objetos, memoria y el recuerdo constante.

En cuanto al museo de arte moderno, quien en su acepción “de”, define su enunciado, es decir, la forma en que el museo ensambla con otros cuerpos y como este es concebido en el territorio por los mismos para un agenciamiento; así, con respecto a lo dicho por el autor, el museo *de arte moderno* es un espacio “de proyección al futuro; un lugar de promesa y no de resguardo.”<sup>21</sup> En contraposición con el museo tradicional, y retomando los discursos que se visibilizan en él por parte del dispositivo del curador, el museo de arte moderno se piensa desde la visión del progreso y no así desde la memoria. Dicho así, el coleccionismo no representa entonces una sustracción del mundo real para sostener en la espera y el olvido la memoria de los agentes, sino por el contrario, es una exhibición en lo amplio del término: es el privilegio del valor de exhibición que se adquiere como una fantasmagoría de los que miran, que pasan de una situación de observadores a una especie de consumidor cultural que encuentra el museo como un espacio social. El museo de arte moderno y el museo de arte contemporáneo funcionan entonces como productores de flujo, enunciados y sentido; de subjetividades.

Esta idea del museo funciona para Barrios desde un enunciado de los agentes con respecto del objeto que simboliza un *no-ya-pasado* y un *todavía-no-futuro*, estas fórmulas implican una función como el “espacio vacío” que sostiene dentro de su vacuidad la

---

<sup>20</sup> Barrios.

<sup>21</sup> Barrios.

posibilidad del objeto en cuanto a términos históricos o fantasmagorías oníricas del futuro. Ahora, podríamos preguntar ¿bajo qué aspectos funciona el museo de arte contemporáneo? Si bien Barrios expone su punto de vista en el que nos dice:

el museo de arte contemporáneo aparece como el sitio donde se produce la visibilidad y la hegemonía del gusto, y que los museos de las alteridades no son sino un enunciado derivado del primero (...) no se trata de dos formas distintas, sino de una operación donde el mecanismo de territorialización/desterritorialización (...) produce un sistema de institucionalización de acuerdo con un doble juego de inclusión-inclusión, exclusión-inclusión.<sup>22</sup>

Así pues, el museo de arte contemporáneo tiene una función de visibilizar discursos siempre bajo un orden de juegos institucionales que visibilizan la inclusión social, pero a su vez la excluyen cuando son presentados en determinados territorios delimitados por fronteras y dislocaciones, que establecen de manera hegemónica el consumo del arte y su relación con el espectador, esto lo entiende Barrios como un discurso que busca establecer la “geopolítica de la diversidad”. Sin embargo, esta geopolítica de la diversidad sujeta al dispositivo del curador es un acto que produce una fantasía, una fantasmagoría en el sentido aristotélico como la impresión de los sentidos que prioriza la función social y no así el acontecimiento del arte.

Dicho esto, el cuestionamiento de Barrios es preciso, ¿asistimos entonces a un proceso hegemónico que obedece al gusto del curador? Sin duda, al estar dado en un territorio como otro agente, podríamos decir que la selección del curador en efecto es un gusto hegemónico, mismo que determina los enunciados sobre el arte moderno o contemporáneo. Cabe destacar: el término de la hegemonía del gusto está estrechamente relacionada con la institucionalización.

El museo de arte contemporáneo no solo retoma la herencia del museo de arte moderno como una puesta en el escaparate de la innovación y el progreso, es decir, a través del valor de exhibición de las obras, lo que se nos presenta es un territorio de dislocaciones sobre la diversidad y el progreso social, tecnológico y económico; el arte

---

<sup>22</sup> Barrios.

contemporáneo que se expone en los museos se reensambla una y otra vez intercambiando así los flujos de deseo y recodificando los enunciados sobre la actualidad del arte como discurso.

Podríamos pensar en el ejemplo del Museo Jumex, en específico de la exposición hecha en el mes de mayo del 2019, “Apariencia Desnuda”. En un primer momento, tendríamos que cuestionarnos ¿cómo se produce el agenciamiento desde este museo? El museo Jumex, es en suma una colección privada que promueve la difusión del arte contemporáneo y actual. Cabe destacar que es un museo sugerente desde su arquitectura: guarda una estrecha relación con la fábrica, sus paredes de concreto se elevan durante tres plantas y un sótano que albergan las cuatro salas disponibles para exposiciones. Así pues, ocupa el territorio de la colonia Polanco, una colonia que destaca por su alta plusvalía en la Ciudad de México. Situado junto a una de las plazas comerciales más exclusivas de la ciudad, el museo Jumex se erige junto al museo Soumaya, mismo que resguarda a su vez otra colección privada, en este caso la colección de la Fundación Slim. Aunque pueda parecer una casualidad, tendríamos que tomar esto en cuenta para comprender el territorio que posibilita estos museos, en específico el Jumex, así, dispuestos en un territorio que tiene como principio el intercambio comercial, el museo se erige con grandes puertas de cristal automáticas, tiendas de souvenirs en el *lobby* y grandes salas que custodian obras de arte contemporáneo y curadores de renombre internacional.



*Ilustración 2 Museo Jumex visto desde la terraza de Plaza Corso, CDMX, 2013, Simon Menges.*

En segundo término, tendríamos que preguntarnos ¿qué discurso visibiliza la exposición de “Apariencia Desnuda”? Así pues, la exposición hace una serie de relaciones o ensambles entre los discursos tomados por dos artistas conceptuales: Marcel Duchamp y Jeff Koons. La exposición curada por Massimiliano Gioni, establece una serie de similitudes entre la obra, mismas que se relacionan no solo en su concepto, sino que a su vez son leídas desde los ensayos sobre Duchamp que hiciera Octavio Paz en 1973 que se reúnen en el libro que lleva el mismo nombre que la exposición. Tenemos entonces un ensamble hecho desde el dispositivo: la obra de Duchamp, la obra de Koons y los ensayos de Paz como una especie de codificación dada por el curador.

Así pues, el museo presenta las piezas de ambos artistas y lo hace desde un nuevo enunciado no visible hasta la participación del curador, misma que responde al territorio dado. Como museo de arte contemporáneo, el discurso opera como una noción de

innovación y progreso, la exposición renueva los discursos de Duchamp y por otro lado, valida frente a la historia del arte los de Koons y sus exploraciones artísticas. Observamos pues, entre las aspiradoras de Koons y su exploración por el erotismo en lo cotidiano, las obras de Duchamp y sus *readymade* como la aclamada “Fuente” firmada por el artista como R.Mutt. Así pues, el curador cumple su función y hace visible el discurso de innovación en Koons, al establecer un ensamble con Duchamp, artista que según ensayistas como Octavio Paz, junto a Picasso, son los “pintores que han ejercido mayor influencia en nuestro siglo (siglo XX)”.<sup>23</sup>



*Ilustración 3 Exposición “Apariencia Desnuda” obras de Jeff Koons, mayo 2019, Museo Jumex*

Si pensamos en la relación de la exposición con el museo, podemos observar a profundidad los ensambles, las codificaciones y los agenciamientos que producen estos. No podemos perder de vista que el enunciado del museo Jumex es el de un museo de arte

---

<sup>23</sup> Octavio Paz, *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp* (México, D.F: Era, 2008).

contemporáneo, por tanto, las obras son presentadas desde la innovación, en el caso específico de la exposición, desde las concepciones del espejo, el erotismo y el deseo visto desde la perspectiva freudiana como la carencia y necesidad de saciarle.

Los afectos que cruzan esta exposición obedecen entonces a un gesto político económico de exclusión. Podemos observar que la dinámica que tiene entonces con los agentes otorga al arte como un capital cultural asequible por una determinada población que responde más a la idea del arte como un objeto de clases altas que como un productor de nuevos sentidos. Podemos afirmar esto debido a la frontera tan definida que tiene el territorio ocupado y los códigos que producen los agentes que cruzan y se ensamblan con dicho territorio. Polanco, es una de las colonias que en sus avenidas se pobla de grandes tiendas de diseñadores europeos como Gucci, Louis Vuitton, Christian Dior, entre otros. La actividad comercial de Polanco no solo es alta, sino que sumado a esto es exclusiva en todo el sentido que el término produce.

De aquí que podamos observar entonces los cruces y los ensamblados, Koons como Duchamp se vuelven entonces en una posibilidad de adquisición de capital cultural que, responden a una serie de codificaciones de la realidad que obedecen a la posibilidad del *homo economicus*, tomando el término de Bourdieu. Así pues, “Apariencia Desnuda” responde entonces a esa “fantasía del *potlach* aristocrático” que bien señala Barrios cuando nos dice:

El arte contemporáneo en realidad no es una subversión, sino la realización ficticia del *potlach* aristocrático, y digo ficticia porque aquí no se afirma el poder, sino la fantasía social de unas subjetividades cuyo goce apenas se limita a la pobre demanda de visibilidad.<sup>24</sup>

Este término de *potlach*, retomado de la antropología por el autor, resulta una idea importante de destacar, ya que representa, en muchos sentidos, un gran panorama del museo contemporáneo. Este término es un préstamo que se toma de las tribus que habitan Alaska del sur, representa pues, un ritual que lucha por la aprobación social y el ejercicio

---

<sup>24</sup> Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos*.

de poder<sup>25</sup> basado en la capacidad de consumo y despilfarre. Marvin Harris, en su texto *Vacas, cerdos, guerras y brujas*, analiza este ritual desde términos antropológicos, dentro de la investigación el autor nos dice que el objetivo del *potlach* “era donar o destruir más riqueza que el rival”<sup>26</sup>. Sin embargo, el concepto como es utilizado por Barrios se encaja en un análisis sobre la fantasmagoría del capitalismo, acerca de este *potlach* aristocrático, el autor refiere:

se trata de una producción de enunciados diferenciales como agenciamientos de la excedencia de la máquina deseante (...) Aquí la diferencia descansa más allá del objeto; descansa en el valor de circulación de los individuos en el espacio social del museo que convierte la subjetividad en una fantasmagoría.<sup>27</sup>

El autor nos sugiere entonces que ese *potlach* aristocrático es una producción de deseo constante alrededor del fenómeno del arte, el arte pasa entonces a tener esa “plusvalía simbólica” que trasciende los objetos presentados y entonces basa su exhibición en la adquisición de una experiencia para observar obras de artistas relevantes para la historia del arte. Esta idea del “fantasma” o como se menciona en el texto de Barrios la “fantasmagoría” es precisamente la señal de la ficción sujeta al placer constante en la que se envuelven los consumidores, mismos que observan desde las avenidas, tal como hiciese el *flâneur* parisino del siglo XIX al mirar los escaparates, la posibilidad de adquirir y obtener capital cultural a través de la exposición; todo basado en el enunciado del gusto producido por la máquina deseante de la globalidad.

El museo de arte contemporáneo es la gran promesa del porvenir de la modernidad.<sup>28</sup> Dentro de él transitamos y consumimos la nueva hada del capital cultural: el artista. Quien se propone como figura asequible, a través de sus piezas. Las multiplicidades de hechos que acontecen en un museo son innumerables, pero operamos siempre bajo la misma, la ficción del *potlach* aristocrático que prioriza el valor de circulación y convierte, bajo términos de Walter Benjamin, el consumo del arte en una fantasmagoría de la

---

<sup>25</sup> Marvin Harris, *Vacas, cerdos, guerras y brujas los enigmas de la cultura* (Madrid: Alianza Editorial, 2011).

<sup>26</sup> Harris.

<sup>27</sup> Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos*.

<sup>28</sup> Barrios.



subjetividad, o en palabras de Barrios en “un acto de hedonismo carente de acontecimiento político”.<sup>29</sup>

### c) El antimuseo

Una vez hecha la definición de qué se comprende por museo de arte contemporáneo y sus agenciamientos, resta hablar sobre la propuesta que se tiene en cuenta dentro de la presente investigación. Con el fin de proponer y aplicar una metodología curatorial desde otro enfoque, se ha pensado en la museología crítica como medio para la dislocación del arte actual de Aguascalientes. Esta dislocación se propone a través del antimuseo. Ahora, ¿qué es el antimuseo? Dentro de las manifestaciones contemporáneas que escapan a los discursos globalizantes, podremos encontrar que, desde la segunda mitad del siglo XX, se ha creado un arte que se piensa desde la periferia, es decir, que sale de la centralidad institucional que se manifiesta en el museo y sobre todo que escapa también a la esfera de lo privado como pueden ser las galerías. Este arte periférico, manifestado en colectivos o artistas disidentes que escapan tanto a los dispositivos de visibilidad y que trabajan desde sus comunidades; cruzan los cuerpos de los espacios que ocupan, produciendo así agenciamientos diversos.

El antimuseo es una perspectiva museológica que tiene como lugar el espacio urbano, su producción en colaboración con los artistas que crean desde la periferia, logra un trabajo horizontal que reflexiona desde el disenso del espacio público. Proyectos como el de Tomás Ruíz-Rivas, han creado formas de establecer agenciamientos que cruzan los cuerpos de los espacios urbanos que ocupan, de igual manera, tenemos ejemplos diversos sobre la práctica del antimuseo como una dislocación y producción de nuevos enunciados, por ejemplo, el Museo de Arte Contemporáneo de Ecatepec (MACE) o el *The museum of Modern Art Store Stand* de Melquiades Herrera. Estas manifestaciones que se dislocan del territorio de la institución y que se reterritorializan produciendo un nuevo enunciado sobre el museo, son los enfoques que se buscan aplicar desde la presente investigación.

Retomando lo dicho con respecto de la idea del museo como una maquinaria que a través de los discursos se opera en función de la máquina deseante de la globalidad,

---

<sup>29</sup> Barrios.

podemos intuir que esta globalidad, está estrechamente relacionada con el valor de exhibición y el *potlach* aristocrático como la ficción y producción de subjetividades. En relación con esto, el antimuseo se propone como una respuesta a la idea del museo como lugar de legitimación del arte, es decir, disiente del enunciado del museo como lugar donde el arte puede ser visto. Pensado así, el antimuseo entonces es precisamente una antiproducción de discursos. Dentro del mismo, existe la codificación del acontecimiento, del devenir y de la antiproducción. Ruíz-Rivas, en su documental *Centro portátil de arte contemporáneo* es muy claro cuando afirma: “Nosotros no queríamos que los artistas nos prestasen piezas y llevarlas a la calle, porque entendemos que ese tipo de actitud ilustrada no aporta nada, es una forma de colonización”<sup>30</sup>, tomando en cuenta dicha perspectiva, el resultado es un formato de trabajo que se propone desde la horizontalidad entre los artistas y el museo, es decir, que no establece jerarquías entre las máquinas y que reterritorializa el enunciado de museo cambiando su codificación. Este produce entonces, un agenciamiento que se disloca y se reterritorializa en el espacio urbano, pensado desde -y no para- la comunidad, enfocando el acontecimiento en la obra en sí y no en el discurso. Tenemos en cuenta lo dicho por Barrios cuando afirma que: “deberíamos recolocar el concepto de lo contemporáneo en el *no-ya-pasado* y *todavía-no-futuro*: en el acontecimiento. Pensar, en suma, la reconfiguración de las condiciones de la experiencia (...)”<sup>31</sup>. Los agenciamientos que se buscan producir, tienen como objetivo codificar nuevos enunciados al respecto de la obra y sus ensamblajes, se abandona así la noción de progreso y se codifica con respecto del presente y no así con el pasado y el futuro que propone la maquinaria del museo institucional. Lo contemporáneo entonces, representa una unidad temporal que se identifica con el espacio y, como un ente social, disiente y discute construyendo espacio público.

Tendríamos que pensar el museo institucional como espacio vacío y la presentación del arte en el mismo, como una forma de visibilizar el progreso, pero también, como un enunciado del arte que lo codifica como una plusvalía simbólica, como una plusvalía que radica en el simbolismo que representa el acto de la exhibición y su

---

<sup>30</sup> Mario Acha, *Centro Portátil de Arte Contemporáneo*, Documental (Antimuseo, 2011), <https://youtu.be/hk-xR9--Kpw>.

<sup>31</sup> Barrios, *Máquinas, dispositivos, agenciamientos*.

valor. El antimuseo resulta pues en un trabajo inasible por los enunciados del museo y así, comprendemos que su interacción con el flujo obedece más a una máquina esquiza que a una máquina productiva, es decir, es una máquina antiprodutiva en cuanto que no codifica el flujo y se sumerge en él, volviéndolo inasible bajo las formas de los dispositivos, el antimuseo puede ser reinyectado una y otra vez, y su ensamble nunca generaría una codificación ni sentido de la realidad, sino una fractura en los ensambles, una antiproducción que permite la creación de nuevos enunciados, debido a la distancia que marca con respecto de la producción de sentido impuesta por el museo y el curador.

Así pues, cuando Tomás Ruíz-Rivas, fundador del proyecto *Antimuseo*, reflexiona acerca de la renovación del arte actual y su presentación en el espacio urbano, lejos de los espectros hegemónicos de la curaduría, nos dice en su artículo *Arte en espacios públicos*, cuáles son sus perspectivas teóricas sobre el espacio y su enunciado en la modernidad, nos dice que: “(...) el espacio es un producto. El espacio es resultado del trabajo, de la transformación a la que sometemos los seres humanos a la naturaleza.”<sup>32</sup>

Esta aseveración que parte de las ideas propuestas del francés Henri Lefebvre, quien en su obra *La producción del espacio*, nos presenta una serie de reflexiones acerca de como los espacios son un constructo de la producción de los cuerpos que lo ocupan y, como agrega el autor español, tienen una dimensión histórica, más allá de la cartesiana<sup>33</sup>; dotan de una perspectiva política al espacio público, para Ruíz-Rivas el espacio público no es un espacio de consenso, sino un espacio democrático radical, donde el disenso es el que conforma las dinámicas de producción<sup>34</sup>. Esta producción del espacio no es el único aspecto a tomarse en cuenta, sumado a esto, agrega el autor, “el espacio, además de ser producido, determina a su vez las estructuras políticas”<sup>35</sup>, dejándonos entrever que es en este territorio donde se sitúan las instituciones que integran el aparato de Estado. Así pues, basado en las reflexiones de Kathrin Wildner, el espacio urbano y público para Ruíz-Rivas es un espacio que carece de estabilidad y continuidad, en contraposición, la noción del

---

<sup>32</sup> Tomás Ruíz-Rivas, «Arte en espacios públicos», *Ensamble, Arquitectura y Diseño*, n.º 1 (2012): 130-36.

<sup>33</sup> Ruíz-Rivas.

<sup>34</sup> Ruíz-Rivas.

<sup>35</sup> Ruíz-Rivas.

espacio es procesual y situacional<sup>36</sup> que esta en continúa disputa “material y discursivamente”.<sup>37</sup>

Visto así, el espacio público es un lugar que esta producido por la sociedad. Una sociedad que negocia, discute y construye sus enunciados a partir del intercambio de flujos impulsados por su deseo. Estos agenciamientos que se producen en el espacio público como territorio común, resultan importantes para pensar un arte que se aleje de la institucionalidad y los discursos del dispositivo de visibilidad, las expresiones artísticas que se encuentran en disenso cruzan los cuerpos de los agentes y transforman a su vez el espacio, la sociedad y sus enunciados.

Sin embargo, tendríamos que preguntarnos ¿por qué pensar en un museo? Si bien, hemos dicho que el museo tiene una dinámica específica, pero a su vez, se ha expuesto que el antimuseo resulta en una antiproducción y creación de enunciados; no podemos perder de vista la condición en las que el enunciado de museo se nos presenta. El museo siempre es público, tendríamos que aclarar que en las exhibiciones de arte existen también diferencias entre lo público y lo privado, en primer momento, el museo se comprende como un espacio público y la galería como uno privado, Ruíz-Rivas presenta entonces un esquema donde explica la distribución del arte en la modernidad bajo esta perspectiva.



Ilustración 4 Esquema propuesto por Ruíz-Rivas sobre la distribución del arte en la modernidad, 2011

<sup>36</sup> Ruíz-Rivas.

<sup>37</sup> Ruíz-Rivas.

Observamos entonces que la distribución tiene como diferencia el espacio donde se presenta, la naturaleza de los agentes y la manera de consumo, en el primero reconoce al espacio del museo como un espacio público en contraposición con la galería, en segundo término, la idea política de la institución con la producción del arte en términos de mercancía que podrá ser adquirida a diferencia de la contemplación que implica el museo. Dicho así, tendríamos que replantearnos la idea del “museo”, no solo como el espacio, sino como un concepto que implica lo público, la disputa y lo político.

Así pues, una vez que reconocemos el museo como un espacio público que, dentro de la institucionalización es un productor de sentido, el antimuseo se nos presenta como un museo en cuanto a que: “El museo es público en las dos acepciones más básicas del término: pertenece al Estado, en casi todos los casos, y está abierto al público en general”<sup>38</sup>, tendríamos que pensar en las perspectivas disidentes que producen agenciamientos diversos sobre el concepto de museo y su aplicación, con la finalidad de fracturar el ensamble desde el que se construye la relación con el museo, dislocando así su enunciado y replanteándolo desde lo público, no así desde lo institucional.

Como ejemplo, podríamos pensar en aquel *Centro Portátil de Arte Contemporáneo*, un carrito se desplaza por las calles de la Ciudad de México, dirigido por diversos artistas y proyectos que discurren sobre la urbanización, el espacio público, la práctica de las artes como cultura de paz o la corrupción política; esta multiplicidad de discursos que operan desde el museo y que, en términos más específicos, cruzan a los cuerpos en el territorio, derrumbando las fronteras que implica el museo como espacio fijo, producen agenciamientos diversos, recodificaciones que tienen como detonante la obra visual, la interacción posibilitadas por el artista, su obra y la cualidad móvil del museo itinerante. El carrito se mueve entre las calles, las personas, las telas tiradas en el suelo donde se disponen infinidad de objetos que sirven de intercambio para el flujo comercial “informal”. A decir, el centro portátil de arte contemporáneo se nos presenta como un museo que opera en la “informalidad” como los tianguis en los que se sitúa, su cualidad nómada le permite atravesar la mancha urbana, desterritorializándose no solo en cuestiones de espacio sino también de discursos. Así, entre salsa, cumbia, vendedores y el

---

<sup>38</sup> Ruíz-Rivas.

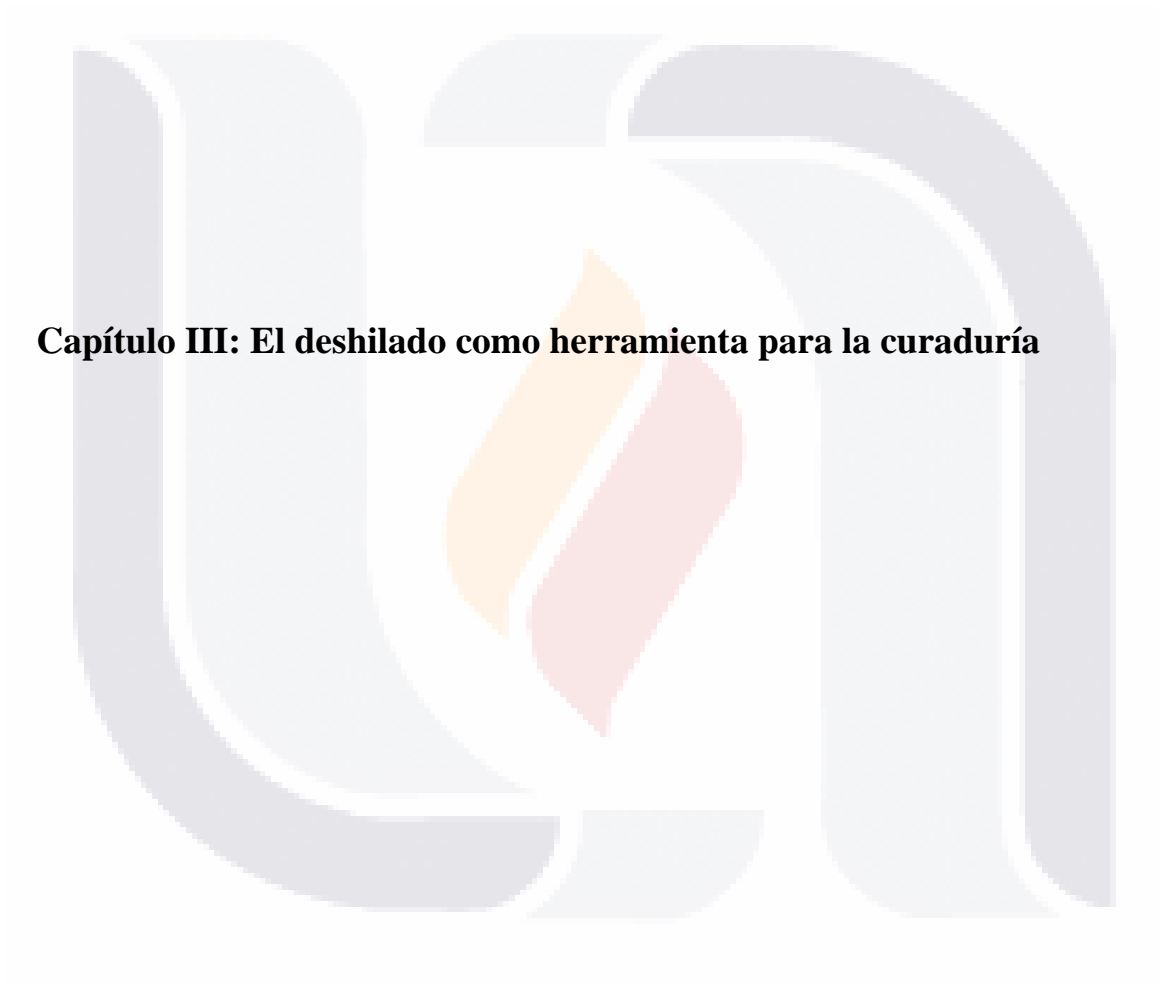
bullicio de la ciudad, disiente y se pronuncia políticamente sobre el espacio público interviniéndolo.

Las propuestas del antimuseo como la itinerancia, condición nómada que le permite desterritorializarse y expandirse por la periferia de la institución, recolocan la experiencia de la exhibición como un cuerpo sin órganos capaz de reinyectarse una y otra vez, manifestándose como el espacio público: procesual y situacional.

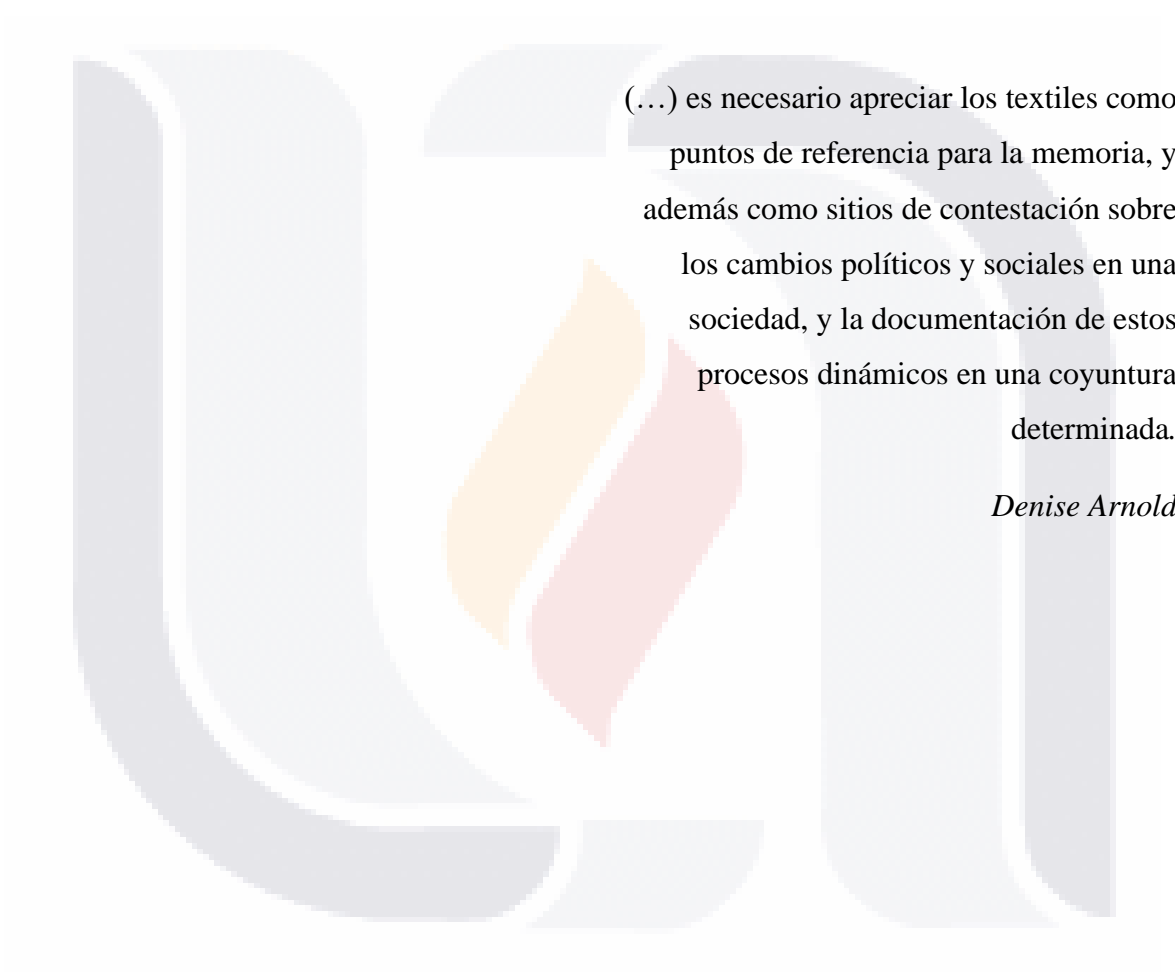


*Ilustración 5 Centro Portátil de Arte Contemporáneo en su Acción 4 a cargo de los Colectivos Arte Nativo y El Pregón: Eduardo Rincón, Edgar López, Omar Sotelo, Isabel Niño, Edgar Alan Sotelo, Alfredo Agudo y Jessica Alcázar, Foto del proyecto Antimuseo, 2011.*

Así pues, el antimuseo se nos presenta como una posibilidad de realización de exposiciones que escapan al museo, que socializan y se integran lejos de las fronteras impuestas por el territorio que el curador organiza. El espacio público se nos presenta como un tejido, un cruce libre de cuerpos que disiente y se entretajan en una armonía visible pero que, a diferencia de la organización institucional, son un rizoma, flujo de deseo continuo, un disenso constante.



**Capítulo III: El deshilado como herramienta para la curaduría**



(...) es necesario apreciar los textiles como puntos de referencia para la memoria, y además como sitios de contestación sobre los cambios políticos y sociales en una sociedad, y la documentación de estos procesos dinámicos en una coyuntura determinada.

*Denise Arnold*



### a) El textil tridimensional

Dentro de las investigaciones hechas por Denise Arnold y Elvira Espejo en la publicación *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, las investigadoras proponen la producción textil de las culturas andinas como un sujeto en el mundo.<sup>39</sup> Si bien tenemos que aclarar que el estudio de la antropóloga está especializado en las técnicas textiles andinas, su aportación como concepto de la tridimensionalidad del tejido, resulta pues esclarecedor para el método de análisis curatorial. Tendríamos que pensar ahora, ¿cómo el textil es un sujeto en el mundo? Podemos entender su valor objetual, es decir, sabemos que un textil es en sí un objeto de valores monetarios y simbólicos, pero su condición de sujeto, visto desde la perspectiva de Arnold resulta interesante.

Dentro de la investigación, la autora aclara qué entiende por tridimensionalidad del textil, donde nos dice que:

Nuestro reto es el de entender el textil como una construcción compleja en tres dimensiones que a su vez documenta y expresa las realidades económicas y productivas, sociales y culturales de su entorno, incluyendo sus múltiples interacciones con los ciclos de vida de los seres humanos en este entorno, con un enfoque también tridimensional. En este sentido, agregamos a la apreciación del textil como otro objeto material más en el mundo, la percepción del textil como un sujeto, que además está relacionado con otros sujetos.<sup>40</sup>

Esta concepción del textil como un sujeto que se relaciona con otros sujetos, tiene su profundidad dentro de lo que la misma autora mencionará como la “piel social”; y es que dentro de la cultura andina, el textil no es simplemente un objeto de valor, se entiende a su vez como un objeto ritual que en su expresión retrata la identidad y la complejidad del tejido mismo, es de alguna manera, una creación que tiene una estrecha relación con quien lo teje y a su vez, en su condición de sujeto, el textil permite que sea ocupado, es decir, que alguien habite dentro de él.

---

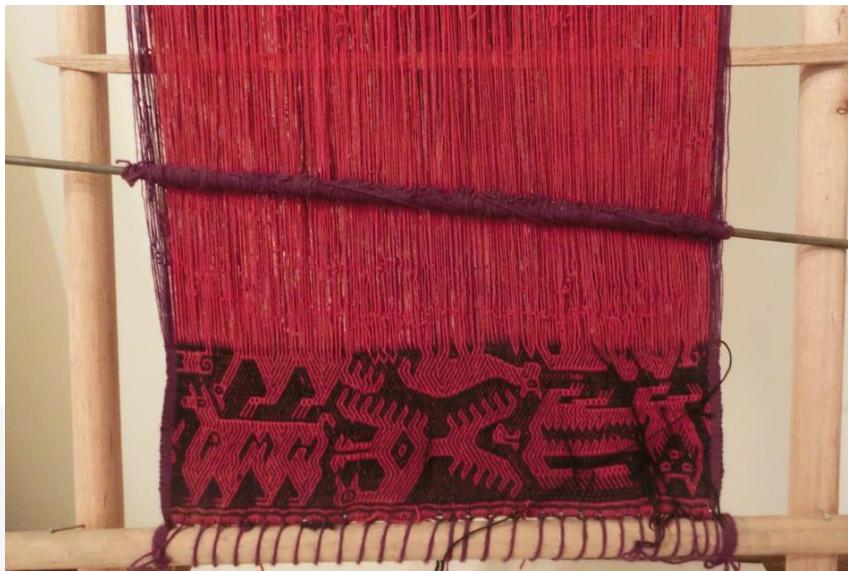
<sup>39</sup> Denise Arnold Bush y Elvira Espejo Ayka, *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*, 1. ed, Informes de investigación / Instituto de Lengua y Cultura Aymara 2 8 (La Paz, Bolivia: ILCA, Inst. de Lengua y Cultura Aymara, 2013).

<sup>40</sup> Arnold Bush y Espejo Ayka.

La autora nos aporta otra afirmación que resulta importante reflexionar, dentro de su texto nos dice: “(el) textil influye en la autopercepción y experiencia de la tejedora de su mismo cuerpo (sobre todo las manos) como instrumento de trabajo”<sup>41</sup>, dicha noción habla sobre el ensamble que implica la producción textil para la tejedora, y es que para la tejedora andina, el textil no es un simple objeto, representa también un valor subyacente que integra su vida y su relación con los otros a través de los urdidos. Arnold no demora en explicarnos que la tridimensionalidad del tejido escapa a la superficie y su valor estético, es decir, encuentra que los urdidos que tienen un proceso complejo (con tres o más estructuras) son los que pueden considerarse tridimensionales. Cabe destacar que esta labor de urdido consiste en la unión de los hilos para crear la tela completa. Es la construcción del tejido en su totalidad a partir de ensamblajes individuales de hilos, mismos que son tejidos en un telar. Este proceso de tejido a través del telar es el que se le conoce como “urdimbre”, la técnica consiste entonces en disponer los hilos de forma individual a través del bastidor que conforma la estructura del telar, así, se procede a dar vueltas a los hilos para irlos entretejiendo, se pasan de manera intercalada por detrás y otros por delante, formándose así las capas que es lo que se conoce como “urdido”. Un tejido puede estar compuesto por dos o tres capas en los más sencillos, los complejos, se urden con más de tres capas. Estas vueltas, se integran de manera vertical, el entrecruce horizontal es conocido como “trama” y consiste en cruzar un hilo por los espacios formados por los urdidos verticales, conformando así, la estructura cuadrangular de los tejidos, que en las telas industriales es mucho menos notoria, pero también se encuentra presente.

---

<sup>41</sup> Arnold Bush y Espejo Ayka.



*Ilustración 6 Urdido Andino, imagen del museo de textiles andinos bolivianos (MUTAB)*

La noción de estos urdidos como un agenciamiento en sí, el ensamble tejedora-textil-sociedad implica entonces un territorio en común que son las comunidades dedicadas al textil y su relación con el mundo a partir de sus objetos producidos, así pues, dentro del urdido andino podemos comprender que su existencia trasciende su sentido de valor simbólico y monetario, para las tejedoras andinas el textil es un ser viviente, dicho esto, Arnold nos explica la visión de las tejedoras diciéndonos que:

Nunca se habla de una aplicación decorativa al textil, o a la persona dentro del textil, como si fuera un adorno u ornamentación adicional a una base dada. (...) Se considera que, en tanto la persona tiene su esqueleto estructural al cual las otras partes se articulan, análogamente el textil tiene su estructura de capas o urdidos, a la cual se puede agregar tantas tramas, colores, diseños o lo que sea. Estos elementos adicionales permiten que el “textil viva” y a la vez permiten que la “persona viva” dentro del textil.<sup>42</sup>

Esta idea del textil como un cuerpo creado y que permite que otro cuerpo habite dentro de él, es en suma interesante, en primer momento nos permite comprender la idea del textil como un sujeto en el mundo, sujeto que está cruzado, al igual que los otros cuerpos, por el devenir y los enunciados de los agenciamientos producidos en el territorio en cuanto a sus materiales, sus enunciados que presenta: la memoria, las costumbres, la cosmovisión

---

<sup>42</sup> Arnold Bush y Espejo Ayka.

del textil mismo y su producción, así pues, el textil tiene identidad y no es una representación de la misma, es un cuerpo presente que socializa con el mundo en cuanto a que fractura las fronteras bidimensionales y envuelve el cuerpo que le ocupa, al igual que el caballo en el ejemplo de Deleuze, el afecto se hace presente y nos ensamblamos con los textiles, ocupándolos y reterritorializándonos con los mismos, para expandir los límites de nuestros territorios y recodificando la realidad según la socialización con la vestimenta.

Esta concepción del objeto viviente, en este caso del textil, nos presenta la autora, tiene una profunda reflexión antropológica. Arnold, comenta y reflexiona así las ideas propuestas por Ingold, antropólogo británico, que discurre sobre el “hacer crecer” a los objetos en sentido orgánico.<sup>43</sup> Así pues, Arnold destaca la idea de Ingold en cuanto a que “Se hace crecer el objeto no de una superficie sólida hacia afuera, sino al generar formas que surgen precisamente dentro de campos de fuerzas y flujos de los materiales con los cuales se trabaja en sentido tridimensional”<sup>44</sup>, es decir, el objeto ocupa un lugar en el mundo, es en sí un cuerpo más que produce y que como todos los cuerpos, es producido a partir de enunciados y multiplicidades, al existir, el objeto también está sujeto al plano de inmanencia, al devenir. Hay que aclarar que para la cultura textil andina, el proceso de producción tiene una ritualidad específica, dentro de sus comunidades, el cuidado del rebaño que proveerá las fibras necesarias para los hilos es el comienzo de lo que después se “dará a luz” por la mano de las y los tejedores, sumado a esto, se encuentra la noción de los “tres corazones” que es una cosmovisión que implica la unión del y la que teje con el textil mismo, con lo que, a través de las figuras del urdido, toma vida y lugar en el mundo. Esta vinculación con el textil y su proceso es lo que aporta a su condición de vivo, es el “hacer crecer” de Ingold, manifestado en la práctica de creación textil.

La lectura de Arnold tiene una estrecha relación con la técnica empleada, no debemos perder de vista que aclara que los urdidos de tres o más estructuras, catalogados de complejos, son los que considera como los posibles dentro de la tridimensionalidad del textil y que le dan su condición de sujeto en el mundo. Esta relación entre lo que da vida

---

<sup>43</sup> Arnold Bush y Espejo Ayka.

<sup>44</sup> Arnold Bush y Espejo Ayka.

(técnica) y el objeto viviente (textil) es la que interesa en lo particular a la presente investigación, ya que a partir de la misma, una vez que el textil vive y permite ser ocupado por una persona, es donde consideramos que podemos comprender el cruce de los cuerpos, el intercambio de flujos y la producción de enunciados que generan el agenciamiento.

Ahora bien, tendríamos que preguntarnos ¿cómo podemos entender la tridimensionalidad del textil desde la curaduría? Si observamos los puntos expuestos, podemos comprender que dentro de la práctica de la creación textil como un sujeto en el mundo, radica en su capacidad de socialización. Aquí, quizás, podemos establecer otro término más deleuziano: punto de subjetivación, este punto de subjetivación se puede explicar desde el texto de Perlongher *Los devenires minoritarios* en donde nos dice:

Un sujeto -o, mejor, un “punto de subjetivación”- que no ha de medirse por el control localizado que ejerce sobre sus deseos, sino valorizarse por la intensificación de las conjunciones y encuentros de que sea capaz.<sup>45</sup>

Así pues, este punto de subjetivación lo encontramos en textil cuando observamos la intensidad de los encuentros que es capaz de generar en su forma de socialización, sumado también a la perspectiva andina que atribuye a la estructura del tejido una analogía con lo vivo.

Aunque esta noción de la obra como un sujeto, no podemos entenderla desde la perspectiva deleuziana debido a que precisamente para Deleuze, la obra no es un sujeto, sino un objeto que está dado desde la sensación, expresa en los trazos un lenguaje no comprensible para la razón, pero sí sensible para el sistema nervioso, así, cuando vemos una obra como podría ser *La noche estrellada* de Van Gogh, podemos sentir aquella melancolía, tristeza, el vacío de la contemplación. Esta noción sobre la pintura y la sensación es tratada dentro de su obra *Bacon. Lógica de la Sensación*, el pensador nos comparte sus reflexiones acerca de la actualidad de la pintura con respecto de la sensación. Dentro de su texto expone que la obra de Bacon trasciende lo figurativo en cuanto a narración y representación, presentando así la sensación en sí misma, el acontecimiento. Esta noción de la pintura que no se piensa para el intelecto, sino para la sensación, es la

---

<sup>45</sup> Néstor Perlongher, *Los Devenires Minoritarios*, Diaclasa.net (Barcelona, 2016).

que encuentra Deleuze como una obra que permite la carencia de organismo y forma “un cuerpo sin órganos”. Así pues, la pintura para Deleuze transita en el flujo sin ser codificado, podríamos decir en palabras muy llanas que se vive, tiene un devenir en lo sensorial y entonces, nos enfrentamos al acontecimiento.

La sensación para Deleuze es ritmo, es la visibilidad de fuerzas invisibles que se manifiestan en la técnica del artista, a través del cuerpo de este y se trazan en el lienzo. Así, este cruce de fuerzas, de cuerpos (el del artista, el de la obra y el del espectador) producen el acontecimiento del arte, la fracturación de los enunciados racionales sobre el mismo, o en otras palabras, rompe el control de la razón sobre el arte y permite la libertad de flujo en la misma. La sensación pura que acontece al sistema nervioso a través de la figura. En este entendido, podríamos pensar entonces a la obra como un agente es situada y disiente en el espacio público, en cuanto a su intercambio de flujo y producción de enunciados, pero que no está producido por los mismos, en cuanto a que es producido por fuerzas invisibles que tienen por origen la sensación en sí, el instinto. Es decir, el arte manifiesta una fuerza subyacente a las formas que componen un cuadro, dentro de sí esta una vitalidad sensible que se presiente cuando se mira, lejos de su condición inteligible.

El cuerpo de quien mira es cruzado por esas fuerzas y entonces, en el intercambio de flujos, y así podríamos pensar en la tridimensionalidad producida por el acontecimiento del arte a través de las máquinas-órganos que la ponen en funcionamiento sin llegarla a codificar. Una obra fractura los simbolismos, las narrativas y produce enunciados desde la sensación. Este agenciamiento que produce conexiones y desconexiones, que disloca los materiales y los reterritorializa en un intercambio de flujo con quien mira, y que carece de una codificación (narrativa o discurso impuesto), es lo que entendemos por una exposición que socializa con otros sujetos y sobre todo una obra que es objeto para y desde la sensación, capaz de fracturar, de reensamblarse una y otra vez, superando así el organismo, la organización, quedando así la sensibilidad pura.

Una vez explicado que una exposición es precisamente un entrecruce de cuerpos (artista- curador-espectador), comprendemos también que cada cuerpo es en sí un urdido de fibras más complejas quizás que un hilo, sin embargo, en el proceso del capitalismo, al igual que los textiles, somos un entrecruce que se agrega tramas, que vive y acontece en

el espacio. A esto buscamos llamarle, “urdidos de sí mismo”, a diferencia del textil, no existe una mano que teja, ajena a nosotros, sino, que nuestro “hacer crecer” está compuesto por el individuo como tejedoras y tejedores de nuestra condición de cuerpo. De igual forma, estamos sujetos al devenir, nos componemos de fracturas, de cruces, de imprecisiones que, quizás, no son visibles en nuestra apariencia externa, pero sin duda nos conforman dadas las mutiplicidades de la realidad y la posibilidad como un elemento constante, somos acontecimiento. Así pues, sujetos a ese plano de inmanencia, no tenemos un centro, un punto fijo, cada urdido de sí mismo tiene diversas entradas, es un flujo caótico, rizomático.

Si nos observamos como un urdido, tejido por uno mismo, encontramos de igual manera que explicar nuestros entrecruces, rupturas y tramas es una tarea que no corresponde al intelecto, escapamos a la razón constantemente, ahí encontramos el Saber-Hacer<sup>46</sup> que menciona Pérez-Bustos, en nuestras manos que dan forma a la idea de identidad individual que nos permite socializar con los cuerpos, intercambiar flujos y afectos, ensamblarnos.

Esto, aunque pueda parecer una metáfora, resulta en otro aspecto una práctica de la técnica del tejer. Nos producimos bajo estructuras que si bien, buscan ser racionales, en la praxis no son prácticas, es decir, no existe un área del pensamiento que se destine a enseñarnos a *ser sujetos en el mundo*, en todo caso, esta condición aparece con nuestros agenciamientos y según los territorios que construimos y vamos tejiendo según los enunciados que producimos en los mismos.

Aunque tendríamos que precisar que la idea de sujeto no pertenece al pensamiento deleuziano, podemos comprender esta tridimensionalidad del tejido como una intensificación de conjunciones y encuentros que señala Perlongher, pensando en lo dicho por Deleuze cuando afirmaba que “ya no hay sujetos, sólo individuaciones dinámicas sin sujeto que constituyen agenciamientos colectivos”<sup>47</sup>, así pues, esas individuaciones dinámicas que señala Deleuze precisan la condición del cuerpo con respecto de sus

---

<sup>46</sup> Tania Pérez-Bustos, «El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades», *Revista Colombiana de Sociología* 39, n.º 2 (11 de julio de 2016), <https://doi.org/10.15446/rcs.v39n2.58970>.

<sup>47</sup> Gilles Deleuze y Claire Parnet, *Diálogos* (Valencia: Pre-Textos, 1997).

agenciamientos, señalando que no existe una centralidad, idea que se entiende desde el sujeto, pero si existen estas prácticas de la individualidad desde donde se interactúa, es decir, esta individuación es instantánea, sujeta al devenir y no se mantiene, como se pensaría desde la idea del sujeto que se dirige, que se limita a sí mismo. Dicho así, esas multiplicidades de individuaciones representarían el caos subyacente del que emerge un cuerpo y sus enunciados, sus agenciamientos.

#### **b) El deshilado como herramienta para la curaduría**

Pensar el deshilado como una herramienta para la curaduría resulta el punto central de la presente investigación. Así pues, nos vemos en la necesidad de aclarar que esta herramienta y su aplicación, se encuentran lejos de lo metafórico, a lo que referimos entonces es a la aplicación técnica del deshilado como una herramienta útil en la producción de exposiciones que se piensen desde el colectivo y desde la crítica institucional, no al museo en sí, sino a la figura misma del curador. Este método busca proponer una manera de reflexionar la curaduría desde sí misma, lejos de su condición de dispositivo de visibilidad en cuanto a los discursos que produce para la máquina deseante de la globalidad. Así pues, nos planteamos que desde este método se elimine la figura del curador, pasando a la curaduría como el método para la producción de exposiciones. En este sentido, el primer hilo retirado entonces sería el del curador, entendiendo que sirve como un dispositivo de visibilidad, pero también entendiendo que la curaduría nos sirve como una herramienta para trazar cartografías, comprender las fuerzas y los afectos que entrecruzan a los cuerpos en los territorios.

Siendo así, nuestro primer cuestionamiento es ¿cuál es la técnica del deshilado? El deshilado es una técnica textil europea, misma que fue adaptada en América Latina durante la colonia y fue aprendida, y a su vez heredada, por los criollos e indígenas de la región. Así pues, el deshilado es una pieza de tela intervenida a través de retirar hilos y crear nuevas formas dentro del lienzo crudo, quedando una superficie estética de espacios vacíos que son llenados por el entrecruce de hilos, produciendo así figuras geométricas o representaciones simbólicas. Quien teje deshilados, procede entonces a retirar hilos de una sección de la tela, “destruye parcialmente”<sup>48</sup> la tela para remendarla, y reconfigurarla,

---

<sup>48</sup> Pérez-Bustos, «Deshilado: destrucción y remiendo cuidadoso en el bordado de calado», 3 de junio de 2019.



fractura su condición “original” para recodificarla bajo el cruce de los cuerpos de la tela y el o la tejedora.



*Ilustración 7 Imagen de la producción del deshilado tradicional mexicano, fotografía de Sofía Sena*

Este fracturar o “destruir parcialmente” como lo menciona Tania Pérez-Bustos en su artículo *Deshilado: destrucción y remiendo cuidadoso en el bordado de calado* es la parte más importante de la técnica del deshilado, así pues, la técnica se puede describir como una destrucción parcial del tejido, mismo, que como su nombre indica, es deshilado y remendado para crear una pieza diferente. En palabras de la investigadora, el deshilado “puede comprenderse también como la creación de una tela nueva, sobre la que luego se bordará. (...) la destrucción cuidadosa de la tela o deshilado y el posterior proceso de bordado sobre esa nueva estructura o superficie”<sup>49</sup>. Así pues, el deshilado es en todo caso una destrucción parcial que permite entonces el surgimiento de una nueva estructura que será bordada. En otros términos, tenemos que señalar que la tela parcialmente destruida, deja de ser para abrir paso a una nueva estructura que será bordada en su superficie y con

---

<sup>49</sup> Pérez-Bustos, «El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido».

esta intervención, producirá nuevos ensambles, agenciamientos y afectos que la cruzarán en otro sentido, la tela pasa de su estado crudo a ser catalogado como “artesanía”, hecho que cambia en todos sentidos su valor simbólico y monetario, pero también sus relaciones sociales y su espacio en el territorio.

Entendido esto, Pérez-Bustos, encuentra más similitudes entre el tejido como una técnica, pero también como una forma de comprender los agenciamientos, ensambles y producciones de una sociedad en un territorio específico. En su artículo *El conocimiento como tejido, el tejido como conocimiento: reflexiones feministas entorno a la agencia de las materialidades*, analiza este término de tejido como una metáfora para entender la manera en que la tecnología, la ciencia y la sociedad se entrecruzan, o en términos de la autora: se entretejen; aquí hace una discusión teórica con Tomas Hughes, quien dice que la ciencia, la tecnología y la sociedad son fundamentalmente una misma cosa, y aplica el término de “tejido sin costuras”, la investigadora difiere, en primer término, porque no existe un tejido sin costuras, y en segundo, porque todo tejido tiene costuras visibles. Este aspecto técnico, abre la posibilidad a una discusión sobre el análisis etnográfico que realiza dentro del artículo, donde aquellas costuras visibles entre el conocimiento, la tecnología y la sociedad, dan cuenta del conocimiento que produce el tejido, pero también, encuentra en la metáfora de Hughes el conocimiento producido socialmente sobre los tejidos: la precarización de la técnica que por naturaleza, en su modificación, presenta no solo costuras, sino deshilados, rupturas y desórdenes naturales. Así, dentro del texto se hace una distinción importante: en primer término, la metáfora de la producción del conocimiento tecnocientífico y en segundo momento, el conocimiento que produce la labor artesanal del textil en sentidos geopolíticos.

Dicho esto, el tejido para Pérez-Bustos, en particular el calado, una práctica del deshilado en Colombia, resulta en un agenciamiento de los materiales desde su realidad en el territorio, aquí, nos dice la autora, se producen los enunciados que, al igual que los urdidos andinos, están estrechamente relacionados con la memoria (técnica y social), la destrucción parcial, la fractura, las rupturas de esquemas que posibilitan el surgimiento de nuevas formas. Entiende la práctica del calado como una producción de conocimiento, misma que, está estrechamente ligada al territorio, es una forma de agenciamiento que

produce enunciados sobre los materiales que ocupa, la destrucción parcial, pero, sobre todo, sobre el remendar y cuidado de lo destruido.

Pensamos como ejemplo el de la tejedora Consuelo Castorena Tuells, tejedora aguascalentense que se dedica a la producción de textil con la técnica del deshilado. Ella aprendió a hacer deshilado como herencia familiar, su madre le enseñó la técnica, las puntadas posibles en un tejido, en la entrevista hecha por Alberto Gómez, “Doña Chelo” como se le conoce, se ve imposibilitada en explicar su proceso sin ejemplificarlo, sus manos toman las agujas y bordan el textil, llenan los espacios vacíos mientras va explicando qué es lo que hace. Las razones históricas no le preocupan, ella sabe que su conocimiento es herencia materna, que disfruta haciendo sus obras, e incluso, que su producción es capaz de darle algún dinero cuando las vende. Los materiales para ella no solo son tejidos, agujas y bastidores, ella, al igual que la práctica artística de Beuys, ha resignificado esos elementos y les ha dotado de una memoria social, familiar, los dota de la espiritualidad que demuestra en su casa con los objetos que se disponen en sus muebles: una foto de Juan Pablo II, cristos y vírgenes de Guadalupe que la reconocen dentro de un espacio social. Así, su producción es floral, pero también borda imágenes religiosas en los distintos tejidos que produce: chales, manteles, servilletas. Aquí pensamos en el agenciamiento que produce, sus telas socializan cuando son creadas por ella, destruye parcialmente ese tejido y lo remienda con cuidado, lo borda, imprime en esa tela sus enunciados sobre los materiales que usa. Quizás, uno observa la pieza y se deslumbra por su valor estético, pero dentro de esas fibras entretejidas, existe una memoria, un textil que se nos presenta como un enunciado político, social, religioso a veces.

El estudio de Tania Pérez-Bustos aborda precisamente que ese complejo de enunciados sobre los materiales, su desconocimiento y la marginación de la sociedad tecnocientífica y misógina, menos precia la técnica del calado, sometiéndola a los procesos del capitalismo, a la producción masificada que apaga poco a poco la idea de patrimonio inmaterial que representa el tejido. Así, su artículo se configura de tal manera que hace un análisis sobre la reunión que tuvo lugar en Colombia, su intención era descolocar el conocimiento tecnocientífico y enfrentarlo con otras posibilidades de conocimiento, citó entonces: ingenieros electrónicos, industriales, diseñadores y otras

áreas del conocimiento relevantes para la ciencia y el diseño, de igual forma, caladoras. Así pues, la investigadora observó que en un intento por comprender la ciencia detrás del tejido, sus formas y sus geometrías visibles; se vio frustrado cuando se observó que el calado escapa a la precisión de la ciencia, cita entonces la bitácora de una ingeniera electrónica que relata: “en la unidad del tejido prima el desorden y muchas rupturas inesperadas”<sup>50</sup> así pues, se hace notorio para la investigadora, la precarización del conocimiento al desestimarse el caos que subyace en las fibras de un deshilado, sin embargo, para nosotros, esa imposibilidad de ser racionalizado, pero que tiene como resultado una armonía visible, nos hace referencia de una pieza que no se piensa para el intelecto, sino para la sensación en sí misma. Aquellos bordados o calados que se tejen y llenan los espacios vacíos, son en otras maneras de vivirlos, un claro acontecimiento de la sociedad, una serie de órdenes que tienen un trasfondo del rizoma, o en otras palabras, una serie de desórdenes y rupturas que producen estabilidades visibles en las figuras que forma el deshilado.

A su vez, concluye la autora que esta aproximación entre el conocimiento producido por la ingeniería, como el conocimiento o ese saber-hacer que producen las caladoras, nos permite observar la necesidad de comprender los saberes de forma situada, es decir, llevar al calado a una convención de ingenieros a ser analizado, no permite el agenciamiento puesto que el textil no está socializando, sino que está siendo objeto de la producción de conocimiento.

Ahora bien, tendríamos que preguntarnos ¿cómo se puede relacionar esto con la práctica curatorial? En todo caso, el deshilado como herramienta para la curaduría es una puesta en práctica de la técnica del deshilado en cuanto a la destrucción parcial de los enunciados y el remiendo cuidadoso de los mismos para la producción de nuevos conocimientos. Esto quiere decir que, la propuesta técnica que tenemos para la práctica curatorial se enfoca en la comprensión del fenómeno curatorial desde la comunidad, así pues, pensamos desde la fractura y el vacío con el dispositivo del curador, y proponemos la curaduría como un agenciamiento, o quizás en palabras más específica, retirar el hilo del curador, y comprender el espacio que deja como la posibilidad de la socialización de

---

<sup>50</sup> Pérez-Bustos.

la exposición. Para esto, nos hemos planteado que el espacio idóneo para la creación de exposiciones sea el espacio público, retomando así las ideas propuestas desde el antimuseo, mismo, que comprende que es en el espacio público donde se puede trazar la cartografía, donde acontecen las fuerzas, afectos e individuaciones que promuevan nuevos agenciamientos, y que a su vez, permitan la formación de nuevos enunciados y disensos políticos desde la sensación.

De tal que, comprendemos que toda tela está construida por una serie de cruces y entrecruces de los hilos individuales, así, como el tejido, los textos, las sociedades y los colectivos se urden a sí mismos, son pues cuerpos individuales que se cruzan y entrecruzan de manera autónoma, formando así territorios que ocupan, son en todo caso, un “tejido vivo” que tiene afectos y se expande en sus territorios, desde aquí pensamos también en las multiplicidades que planteara Deleuze en su prólogo a su publicación *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, donde plantea la idea del “rizoma” o donde comprende que dentro de un territorio cruzan múltiples afectos, todos en desorden, en caos, y que cada entrecruce produce una “estabilidad” que puede ser observada, pero no representa el centro, ni mucho menos un orden que tampoco necesita. Así, comprendemos que los agenciamientos, como entrecruce de afectos, reterritorializaciones y producción de nuevos enunciados, escapan al orden y se promueven desde el caos rizomático natural de una colectividad.

Visto así, comprendemos la noción de “urdirse a sí mismo” es decir, la sociedad no tiene una mano que entreteja los hilos, pero los afectos y sus cruces producen una serie de urdidos que podrían catalogarse de complejos al estar conformados por múltiples estructuras: las instituciones, los espacios públicos, las instituciones privadas, artistas, obreros, burgueses; cada uno con sus afectos que componen un territorio, estos territorios y sus enunciados específicos, se nos presentan entonces como los discursos en los que codificamos la realidad, así pues, dentro de un territorio se forma un enunciado sobre el amor, la sociedad, la economía, la religión; que no son otra cosa sino códigos que nos dejan construir una estabilidad y que son reflejo de los afectos y nuestra forma de socializarlos, referimos pues al “*socius*” deleuziano, mismo que refiere a la formación social, si tomamos en cuenta lo dicho por Deleuze cuando dice que no hay sujeto, sino

individuaciones, comprendemos que este *socius* es entonces lo que llena el espacio, y que cada elemento tiene sus sensaciones específicas, ninguno más importante que otro, todos forman un territorio que puede ser analizado, puede ser trazado a manera de cartografías por sus afectos. Así pues, la sociedad (sus ensambles, enunciados, afectos) son el flujo de deseo que limita el territorio.<sup>51</sup>

El deshilado entonces, aparece como una fractura a esas estabilidades, en el mejor sentido de dislocar los cuerpos y, a través del acontecimiento de la exposición, permitir el flujo de deseo fuera de los enunciados preestablecidos. Debemos aclarar, que encontramos estas dislocaciones, reterritorializaciones en otras formas de producción de arte público, es decir, esta técnica no resulta innovadora en cuanto a la propuesta de reterritorializar desde la comunidad, pero hacemos énfasis en que la herramienta busca precisamente fracturar la idea del curador, abriendo paso al término curaduría, sin la figura del dispositivo, sin sus discursos, escapando así a la hegemonía del gusto del sujeto, y abriendo espacio a los afectos desde el *socius*, en la construcción y agenciamientos con lo material, la memoria y el espacio público.

Una vez aclarado esto, llamaremos a los cuerpos como “hilos” entendiendo que representan las individuaciones dinámicas, pero a su vez, representan una colectividad; misma que se encuentra urdida entre sí en un territorio en común. La curaduría aquí es una propuesta, un ejercicio que tiene por motivo una reterritorialización, un disenso de la realidad capitalista y un acontecimiento que permite el devenir de los sentidos, escapando así de las fronteras establecidas desde los museos como espacios dedicados a la exposición del arte y su funcionalidad como ficción del *potlach* aristocrático.

El que mira, entonces, hace una ruptura con sus enunciados sobre el arte, los materiales, el trabajo colectivo sobre lo que acontece en su territorio, le permite experimentar una sensación nueva con un arte público que se observa nómada y cambiante, inasible, que fluye en ese deseo del *socius*. La exposición que propusimos, presenta un agenciamiento con los materiales situados: las rocas, las hojas caídas de los

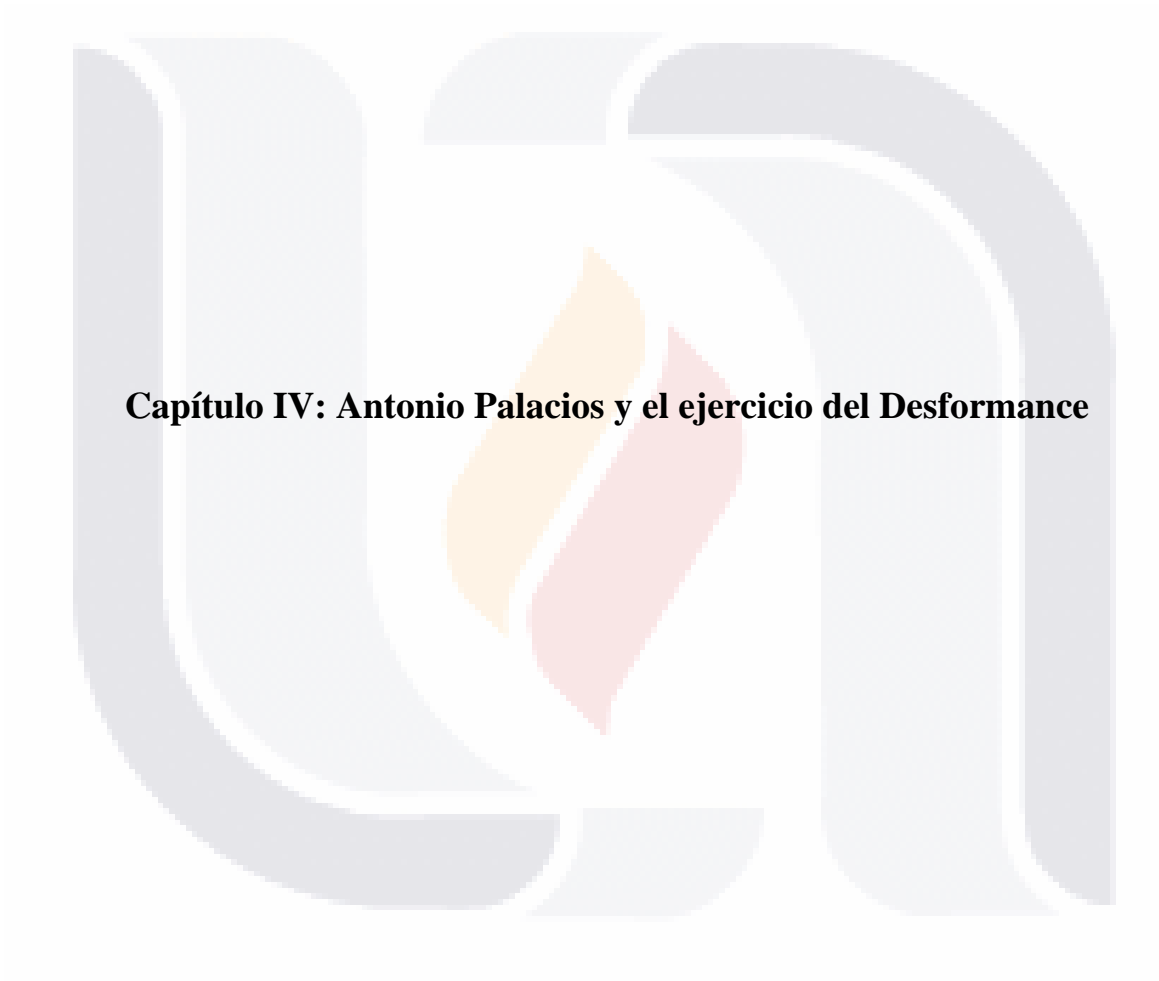
---

<sup>51</sup> Esther Díaz, «Gilles Deleuze: Poscapitalismo y Deseo», Blog, *Esther Díaz* (blog), accedido 9 de diciembre de 2020, <https://www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze.htm#:~:text=En%20El%20Anti%20Edipo%2C%20se,de%20los%20flujos%20del%20deseo.>

árboles que resguardan el parque, los chiles de la tienda en la que confluyen los cuerpos que habitan la colonia, los rituales cotidianos en los que se sumergen los cuerpos y que crean memoria, crean sociedad. En suma, presentamos una reterritorialización del espacio público, partiendo desde la sensación, buscando una nueva forma de apropiación con los lugares que habita, no pensamos tampoco en el sentido ilustrado del arte, se propone entonces un diálogo horizontal entre la obra, el artista y el que mira, en un agenciamiento que encuentra en un punto de disenso, una producción del espacio público, en otros términos, una expansión del territorio, nuevos afectos y nuevos ensambles que pueden o no producir un nuevo enunciado con respecto del arte.

Esta producción en conjunto, fractura entonces la condición de dispositivo de visibilidad, dentro de la técnica del deshilado en la curaduría, no hay discursos o gustos que visibilizar o en todo caso imponer. Se propone como una metodología de trabajo que borra las fronteras del museo en post de una práctica colectiva que pueda socializar y permitir los ensambles con otros cuerpos, su finalidad aparente de producción de espacio no resulta un hecho primordial, es una consecuencia, sin embargo, no pensamos en términos de producción y mucho menos de adquisición de capital cultural, pensamos desde y no para la comunidad, una construcción de una exposición que tenga en cuenta los enunciados específicos del territorio que ocupa.

Así pues, esta herramienta se propone como un ejercicio colectivo donde la curaduría aparece como una posibilidad para producir en el espacio público, los nuevos enunciados entre los materiales, el territorio y los habitantes. Debemos señalar, que tal como hemos dicho antes, la herramienta comprende la producción de conocimiento comunitario a partir de la experiencia situada. Así, el acontecimiento del arte tiene lugar desde la participación del *socius*, en una práctica artística colectiva que aparece en los tianguis, en el parque, en las tiendas; que ayuda a “desformar” ese performance cotidiano en el que nos sumergimos y en el que acontecemos diariamente.



**Capítulo IV: Antonio Palacios y el ejercicio del Desformance**



### a) El desformance

Antonio Palacios, artista nacido en la Ciudad de México en el año de 1989, es un artista que vivió su etapa de juventud y ahora su vida artística dentro del Estado de Aguascalientes. Su interés por el performance como práctica artística tiene origen desde su etapa como estudiante de preparatoria, donde, el mismo nos cuenta, tuvo su primera experiencia con esta práctica artística. Sin saberlo realmente como un “performance” recuerda que su profesor de literatura los llevó al auditorio de su preparatoria. Ahí, algunas y algunos jóvenes comenzaron a presentar lo que parecía una obra de teatro. De entre el público se para un joven, grita a los actores que “así no es” la obra y comienza a realizar un acto que para Antonio transformó su forma de ver el arte.<sup>52</sup> Desde ahí, las exploraciones artísticas de Antonio lo han llevado a explorar la presencia del cuerpo y su manera de promover rupturas con el espacio para el ejercicio performático.

Así, para Antonio Palacios la práctica performática es algo que ha marcado profundamente su vida como productor visual. Su relación con el performance, el cuerpo y la acción en los espacios han transitado una serie de discursos, de enunciados sobre los materiales en los que se expresa.

Sin embargo, Antonio Palacios ha llevado su práctica en otro sentido, él no hace “performance”, su producción performática lleva el nombre de “desformance” haciendo alusión al prefijo “des” que implica la ruptura. El desformance es entonces una práctica que hace un nuevo enunciado sobre la práctica performática; para Antonio, el performance es el cotidiano, la ritualidad del *socius* al limitar sus deseos a las prácticas y las formas cotidianas. En todo momento, somos performáticos, vivimos una vida tal como se nos ha enseñado a vivirla, nuestros rituales son quizás menos espirituales que los de antiguas civilizaciones, pero igual de elementales.

Nos despertamos temprano para poder producir en las mejores horas del día, descansamos, observamos dispositivos de entretenimiento, dormimos, comemos, cagamos. Vivimos en una actividad que se nos dijo que tendría que ser así. Pensamos quizás un poco en el monólogo que presenta Boyle en la película *Trainspotting*,

---

<sup>52</sup> Antonio Palacios, El desformance. Antonio Palacios y los ejercicios performáticos., 29 de noviembre de 2020.

adaptación de la novela de Irvine Welsh que lleva el mismo título, dentro de este monólogo, el personaje principal “Renton” nos propone elegir la vida, y sus elementos: una tele, una lavadora, un carro, un trabajo. Aunque la tonalidad del monólogo es una crítica a la sociedad. Pensamos que este texto retrata de una forma muy precisa la idea del ritualismo del hombre sumergido en el capitalismo.

El desformance para Antonio Palacios, resulta entonces en una práctica de ruptura con esos rituales del *socius* y se nos presenta como una individuación dinámica, un agenciamiento con los materiales que utiliza para generar rituales que no terminan de ser prehispanicos, pero tampoco son, enteramente, rituales propios. Entendemos entonces que dentro de sus prácticas performáticas existe un fluir continuo del deseo, el cuerpo del artista va transitando sin límite por ese flujo, sin generar codificaciones específicas, en una especie de trance chamánico.

No podemos decir que toda la obra de Antonio sea de esta manera. Su producción ha cruzado por diversos estadios que pasan desde la fiesta en su primer momento correspondiente al 2008 – 2013, sin embargo, el ejercicio se mantiene: todo acto de performance es un acto desformático, que rompe con el performance de lo cotidiano y se vuelve inasible para el espectador, un acto de sensación pura, de abrumar los sentidos con ruidos estridentes, un cuerpo que rompe, fractura, se ahoga, se prende fuego, se consume a sí mismo.

Aun así, el acto desformático, construye. En primer momento, se hace un agenciamiento de los materiales, aquellas botellas, rocas, caminos de papel, hilo, telas negras que envuelven la cara de Antonio, que quitan la identidad de su cuerpo y queda esa figura, que se ahoga, que grita, que sopla un silbato pequeño en forma de pájaro; se vuelven objetos personales, materiales de uso ritual que dialogan con su cuerpo para hablar de la muerte, del amor, de la familia, de la vida en sí misma. El trance de Antonio, es un acto catártico para él, acontece en los espacios y los llena en ese flujo deseante de expandirse, salir del límite del cuerpo y derramarse sobre el suelo. Si bien, el desformance rompe con lo cotidiano, abre una puerta a la sensación, a la exploración desde los sentidos.

Entendemos entonces que el acto del desformance es precisamente una ruptura con los enunciados creados en el cuerpo social. Aunque precisamente, esta ruptura es en todo

caso un desensamble, pero también es un ingreso al flujo del deseo desde la sensación, así, el cuerpo de Antonio se empapa en ese flujo, lo transita, rompe los límites de los enunciados cuando su cuerpo se va despojando de la vestimenta, cuando cubre su cara con la tela negra con la que arrastra el peso de dos grandes rocas o quizás, cuando se pinta el rostro o el cuerpo con la mezcla de mezcal y tinta negra.

Tenemos que destacar que no sólo existe una apropiación de los materiales que corresponde a la individuación dinámica y los nuevos enunciados que producen estas acciones, es decir, en esta etapa de 2016-2020, Antonio Palacios ha desarrollado una práctica en la que consume muchos de los despojos del performance. Esta actitud de la comer, es una apropiación, una interiorización de las problemáticas que, mediante el agenciamiento de los materiales como el mezcal con tinta, figuras, o elementos cárnicos que dan cuenta de una memoria individual que tiene Antonio respecto al *socius* y sus individuaciones.

La práctica performática para Antonio ha tomado un papel preponderante en su producción. Sus experiencias internacionales han permitido que Antonio expanda y explore otros agenciamientos con materiales diversos, y a su vez, acentúe su experiencia con los propios. Dentro de un desformance se mezclan el sonido, audios producidos por Antonio que buscan hacer de su práctica una experiencia inmersiva, resuenan así fragmentos de textos que ha podido leer como la poesía de José Emilio Pacheco, hasta extractos de charlas con sus maestros y amigos, consignas de marchas, o ideas que sobrevuelan la mente del artista al producir su pieza.

El desformance, como toda propuesta performática produce un despojo, materiales que serán encapsulados o que servirán como registro que es archivado por el artista como despojos de acciones pasadas. Existe dentro de esos materiales una memoria, muchos de los despojos de estas acciones se disponen en pequeñas cápsulas, fotografías, videos o los audios que se usaron para la acción. Así, se disponen en la web para el acceso y las reflexiones posteriores del autor tal como nos da cuenta en la entrevista, donde nos dice que

Trato de hacer un registro en video y fotografía para poder mostrarlo en espacios digitales. Aparte varias de las cosas que utilizo se convierten en piezas de registro, restos de lo que fue. Incluso estos restos pueden tomar su propio valor.<sup>53</sup>

Estos restos son a su vez agenciados de otra forma, enuncian otras cosas, a diferencia de esas cosas en la oficina de objetos perdidos, estos registros están cargados de una memoria de la acción para las que fueron usadas. Así, los materiales son agenciados en primer momento para la acción, cambiarán de nuevo sus enunciados, se nos presentan entonces como en primer momento como elementos de la vida del artista, y su despojo, a su vez, será la memoria de una acción que sirva para el registro de lo que sucedió.

Sin duda, Antonio Palacios ha creado todo un proceso de cómo entiende el performance, este proceso le pertenece a él en cuanto a creación sí, pero también en cuanto a su forma de percibir la actividad performática y llevarla a cabo. El desformance entonces como ruptura de lo cotidiano e ingreso al flujo de deseo manifestado a través de la acción resulta una práctica *ad hoc* para la propuesta del deshilado.

#### **b) Ejercicio desformático n°044 “Hablarle al sol es fácil, llorar es opcional”**

Un hombre vestido de negro se posiciona en el centro de la plaza de armas de la ciudad de Aguascalientes. Lleva una mochila que deja en el suelo, se postra sobre sus rodillas con la frente hacia el suelo también. De su mochila, saca algunas rocas con las que va trazando un círculo, al igual, saca un molcajete pequeño, chiles, arena, sal, un pequeño silbato prehispánico con forma de pájaro y una cuerda gruesa de color rojo.

Ahí rodeado de la catedral, del palacio de gobierno, el mástil con la bandera de México ondeando tras de él y el monumento de “exedra” una columna rematada con un águila devorando una serpiente. La gente que va de paso se detiene un momento, lo observa, y retoma su camino, otros, se sientan en el suelo y proceden a observar qué es lo que hace este hombre. Posterior, el hombre del que hablamos toma el silbato y lo hace sonar mientras dirige su frente al cielo despejado que se abre lugar entre los edificios que rodean a la plaza. El aire hace su juego, su cabello largo se ondea como la bandera y todos

---

<sup>53</sup> Palacios.

observan. Toma su postura inicial: su frente hacia el suelo como si hiciese una señal de respeto hacia los materiales mezclados en el molcajete.

Comienza a moler los materiales dentro del recipiente, una vez que ha machacado los materiales, los vierte sobre sus manos y sopla para esparcirlos por el espacio, siempre desde el círculo, siempre postrado sobre sus rodillas, se unta el cabello con la mezcla. Entonces el hombre procede a guardar los materiales, los guarda con cuidado ritual: el molcajete, las rocas, el silbato; pero la cuerda queda fuera.

El hombre se pone de pie y a quienes observamos, los va enlazando con hilo largo que ha quedado fuera. Enlazados por el brazo izquierdo, se hace una larga fila de cuerpos unidos por un hilo que inicia por el hombre y remata con un espectador que sigue el acontecimiento. Así, se emprende un peregrinaje por las calles del centro histórico de la ciudad, el desconcierto sigue siendo el mismo, no ha pronunciado palabra alguna durante la acción ni tampoco durante la caminata, se cruza una calle y se sigue el camino, parece que hay un destino claro: el Centro de Artes Visuales. Ahí, se ingresa al segundo patio, un pequeño cuarto que es muy oscuro, una proyección de un árbol seco y una lluvia que resuena en los altavoces dispuestos en el cuarto, la lluvia de la proyección es intensa, se escucha la furia del agua en el golpeteo contra ese suelo, los truenos y los rayos de la proyección tienen una sincronización que hipnotiza. Aquel hombre desenlaza a los espectadores, toma el hilo, lo pone frente a él y se postra frente a la proyección con la misma postura que tenía en la plaza. Ahí, frente a él, otro molcajete, el hilo se deposita dentro del mismo, y comienza a gritar, los alaridos se mezclan con los truenos en un eco que retumba en la sala. Se quiebra la voz, el hombre comienza a gritar y rompe en llanto.

Así se encienden las luces y los espectadores aplauden, un poco confundidos se miran: ¿ha terminado? Pregunta alguno, otros simplemente aplauden observando al hombre como si esperasen una explicación. Aquel hombre toma la voz y agradece a todos los presentes, es Antonio Palacios, hemos sido testigos del ejercicio performático número 44 titulado “Hablarle al sol es fácil, llorar es opcional”. No explica nada más. Todos se retiran de aquella sala y al llegar a la calle, retoman su rumbo.



Ilustración 8 *Hablarle al Sol es Fácil, Llorar es opcional*, Antonio Palacios, 2018, archivo del investigador

Esta obra de Antonio Palacios es uno de los ejercicios desformáticos, así explica el artista al investigador que:

Es un ritual hecho desde lo personal. Me motivó la ausencia de mí. Sentirme ausente de lo que soy y de mis ideales. Sentirme fuera del ritmo de la sociedad, una depresión. Por eso la idea de hablarle al Sol, de no sentirme sólo. Eso no debía ponerme mal, al contrario, debía motivar lo que seguía en ese momento. Llorar es opcional, para los hombres, no muchos se lo permiten, hay quienes no se dejan. Es una manera de acercarme a los elementos, de acercarme al tiempo y al espacio en el que me encuentro.<sup>54</sup>

Esta idea del ritual personal resulta en una práctica desde lo sensorial, Antonio no racionaliza sus sentimientos, los produce en piezas, fluye entonces en aquel flujo del deseo y hace una ruptura con el enunciado de la racionalidad sobre las emociones. Incluso lo menciona, aquellos que no se permiten el llorar, son las máquinas órganos ensambladas en el *socius* de una fuerza racional y patriarcal, aquellos que no lloran es porque “son hombres y los hombres no lloran”, una frase del *vox populi* que enuncia la postura desde

---

<sup>54</sup> Palacios.

el rol de género impuesto desde pequeños a los puntos de subjetivación. Pero para Antonio, esos materiales significan un reencuentro consigo mismo, una dislocación que lo recoloca en la cartografía del *socius* desde su práctica. Pero esta dislocación, esta ausencia y las individuaciones dinámicas que ha sufrido, resultan en una desterritorialización que, al ser reterritorializada, termina por enunciar de otra manera los conceptos de la sociedad aguascalentense.

Así pues, esta práctica ritual resulta en una individuación de los elementos simbólicos de rituales prehispánicos y europeos. Aquel círculo que resulta un trazo de protección contra fuerzas externas, mismo que es trazado con rocas, con sal, señala el artista que es una adaptación de lo que él ha podido ver que se toma en otros rituales<sup>55</sup>. Así observamos que, desde este trazo, existe una ruptura con el espacio, ahí, en el espacio público se hace una fractura con los enunciados resultado de la codificación de las máquinas, Antonio entra dentro de un espacio íntimo situado en el espacio público, cruza su esfera de lo privado a lo público y lo pone en disenso. Observamos como fuerza del *socius* la individuación del artista, su ensamble con los materiales que destruye parcialmente para sacarlos del círculo, regresarlos al territorio.

Ese círculo sirve entonces como una protección a la organización que sufren los cuerpos que le circundan, que cruzan el espacio y lo observan o siguen su rumbo. Pero a su vez, puede observarse como un “portal” que abre espacio al flujo de deseo, así el cuerpo de Antonio fluye en la acción, el acontecimiento que sucede. Así pues, nos dice con respecto de si sus piezas están pensadas para un espacio en específico que “No, eso de hacer piezas específicas para alguien no es una idea que comparta, considero pues que el arte es un trabajo para todos”<sup>56</sup>. Las acciones que observamos entonces son en realidad un ritual ejecutado por el artista desde la presencia del cuerpo y el cruce de las individuaciones del artista con la sociedad.

Dentro de la obra participan otros elementos, el silbato, por ejemplo, es un instrumento musical muy presente en los rituales prehispánicos, esta conexión con los animales es una tradición muy recurrente en las actividades chamánicas, así pues Mircea

---

<sup>55</sup> Palacios.

<sup>56</sup> Palacios.

Eliade nos dice en su publicación *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis* que dentro de las iniciaciones de los chamanes de las comunidades indígenas de norte américa existe una relación profunda con la idea del “animal espiritual”, así se procede a un ritual de someterse a las *sweat-house* o la idea de los temazcales en el territorio mexicano, que consiste en una cámara de vapor, dentro de estas cámaras, se vierte un té hecho de hierbas alucinógenas que producen así un éxtasis donde se presenta un animal que promete protección a los chamanes<sup>57</sup>. Aunque la obra de Antonio se aleja de esta práctica, podemos observar que la aparición del silbato dentro de otros ejercicios es un agenciamiento con el instrumento como un elemento sagrado. Así, se hace sonar el silbato que imita el sonido del pájaro, en una conexión con el sol como un elemento espiritual con el que el artista siente una conexión.

La obra de Antonio Palacios entonces resulta en una acción que se nos presenta imposible de abrazar desde la razón, quizás, tengamos que escuchar las palabras de Beuys a su liebre cuando le dice que solo hay que observar, y nada más. Ese acto de observación, no pensándolo desde el análisis racional, sino sensorial. Una obra que se traza desde la sensación.

Esta idea de la sensación resulta en principio profundamente deleuziana. Al respecto el artista nos dice que considera que su trabajo transforma el espacio “desde lo sensorial, creo que, desde ahí, la performance transforma el espacio. Poder trabajar con el sonido, lo visual, lo palpable. La mera presencia es una acción que transforma cualquier espacio.”<sup>58</sup>, así observamos que las obras de Antonio se hacen desde la sensación, son inasibles al intelecto, aunque podemos encontrar rutas en los símbolos, quizás este trabajo de racionalización poco aporta al acontecimiento, a la sensación que produce. Así, el ejercicio #44 de desformance, es un acontecimiento que despierta nostalgia, donde se presiente la tristeza, el aislamiento que se siente al ver aquel hombre solo entre la multitud que le observa o que camina a sus espaldas mientras sopla un silbato o mientras vierte sus gritos en el molcajete en la obscuridad. Poco interesa entonces la respuesta de quién es el hombre que se postra dentro de un círculo, es una figura, un grito desgarrado, no existe el

---

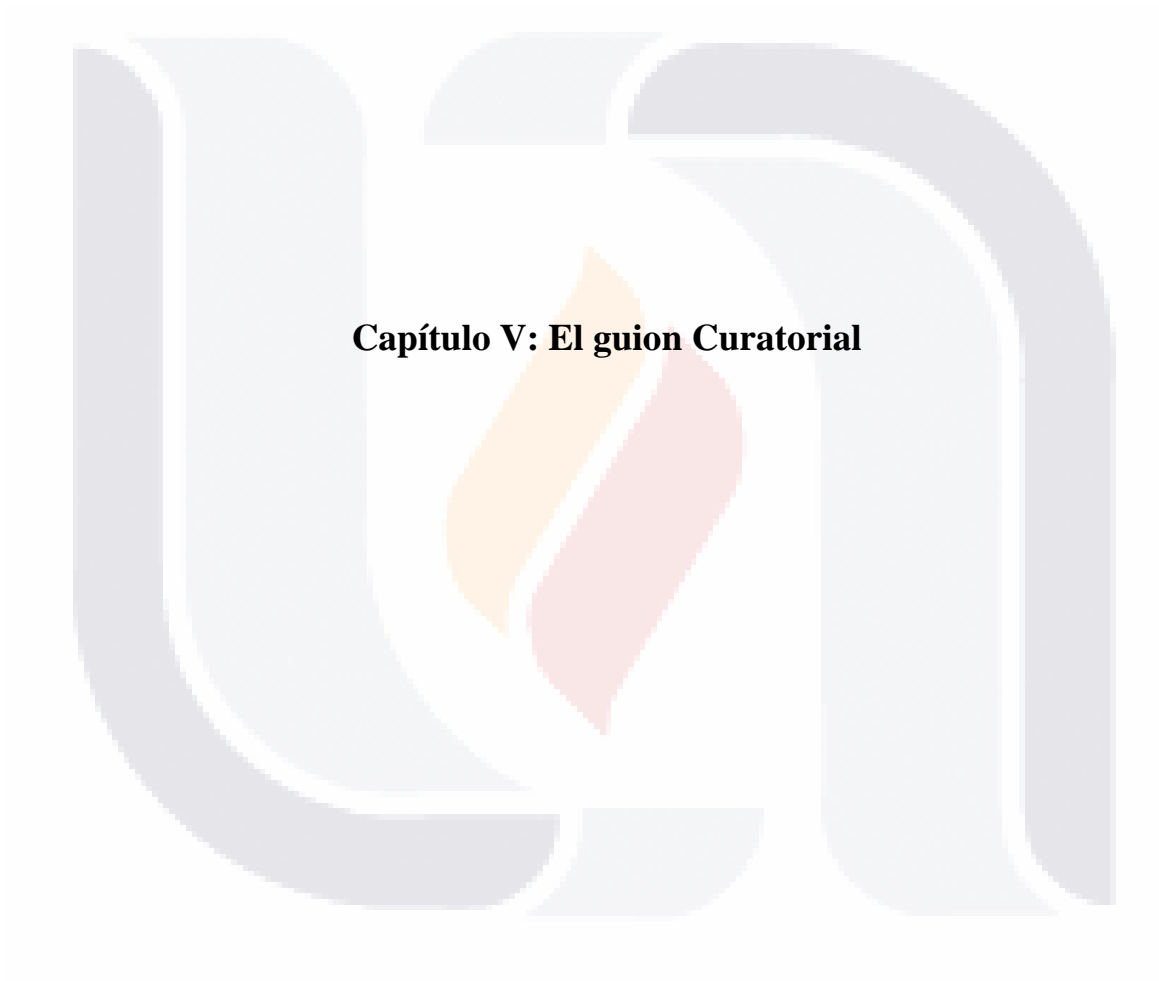
<sup>57</sup> Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, 2. ed., 5. reimpr, Sección de obras de antropología (México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994).

<sup>58</sup> Palacios, El desformance. Antonio Palacios y los ejercicios performáticos.



sujeto, solo el flujo del deseo que se desborda y empapa a los cuerpos que observan produciendo así individuaciones dinámicas en quienes observan, y se hace presente el devenir de los sentidos.





**Capítulo V: El guion Curatorial**

**a) Justificación de la exposición**

¿Qué diferencia existe entre la caja de zapatos del que vende en el Centro Histórico de Aguascalientes a la que vende Gabriel Orozco? Desconocemos la razón, pero una tiene un valor monetario mucho más alto que otra; “El tianguis de arte contemporáneo” es una propuesta expositiva que tiene dos fines: reensamblar productos que han sido enunciados como arte, y desensamblar productos cotidianos para darles un valor artístico, es decir, para que entren al flujo de deseo desde la sensación. Así, nace la propuesta “Tianguis de arte contemporáneo” una exposición que pretende generar obras con un sentido colectivo, un sentido comunitario, pero sobre todo un sentido crítico. Buscamos reflexionar la idea de Beuys sobre la cualidad del arte presente en la humanidad por su sentido de transformación. Para plantear la propuesta, retomamos los ejercicios performáticos de Melquiades Herrera, en un claro homenaje a su obra, pero también a su proceso de agenciamiento e ingreso al flujo de deseo a partir de objetos *Kitsch* intervenidos.

Buscamos trabajar con la idea de la ficción, proponemos subrayar desde el falso discurso un objeto cotidiano que es, en suma, igual a una obra de arte icónica de lo que llamamos arte contemporáneo y actual. Todo, vendido desde un tendido de tianguis, con un discurso que señale los *statement* de las piezas, vendidas como arte contemporáneo accesible desde la informalidad. Así pues, proponemos una ruptura del cotidiano desde una práctica performática como lo es el tendido de tianguis y el falso discurso para la venta de obras de arte contemporáneo a precios accesibles.

Este trabajo de la falsedad funciona a su vez como una crítica directa al mercado del arte y sus agenciamientos, una ruptura con las fronteras que implica este gesto capitalista del arte y un ingreso a un territorio donde el comercio informal es un lenguaje en común de la sociedad. A su vez, generamos una ruptura del *socius* y el flujo de cuerpos del centro histórico de Aguascalientes, promoviendo la venta del arte contemporáneo e ingresando así al flujo de deseo que opera en ese territorio.

El “Tianguis de arte contemporáneo” busca establecer una crítica directa, pero también tiene en mente proponer un disenso en el espacio público, retomar las preguntas de ¿qué es lo que hace a un objeto ser arte? Y ¿por qué ese objeto aumenta su valor desproporcionadamente?, en cuanto a la primera pregunta, pensamos en la imposición del

curador y de espacios designados al arte para su consumo por la aristocracia, en cuanto al segundo, a la adquisición de capital cultural en un juego del *socius* bajo las formas del capital para el agenciamiento que es el *potlach* aristocrático.

Así pues, hemos planteado una obra que opere en dos sentidos, en la práctica artística contemporánea del discurso que prima sobre el objeto y las fronteras que implica el museo y la galería sobre esta manera de hacer arte. A su vez, pensamos que esta crítica, permite al público acercarse e ingresar al flujo de deseo que implica una exposición, encontrar en la simplicidad del objeto una nueva función para el mismo. Bien decía Yves Michaud que “este mundo es exageradamente bello” y el arte entonces, le queda la ruptura, de esa belleza ansiada por el *socius* en sus productos cotidianos.

Esta exposición busca trazar una cartografía en el centro histórico, con una serie de objetos que consideramos representan la actualidad del arte contemporáneo, pero en un juego ficcional, los operamos como una pieza más, una pieza a la venta en el tianguis de arte contemporáneo.

Así pues, se ofertarán los productos a la manera del tianguis, fusionando así nuestra voz con la sinfonía atonal de las múltiples voces que se entrejen en estos espacios, ofertando las obras como un elemento más y reensamblando estos objetos comunes como obras de arte contemporáneo. Hay que destacar que: la exposición propone un intercambio simbólico entre un objeto por una moneda, no importa su valor, dicha moneda no servirá como una captación de recursos, sino que será registro y archivo para dar cuenta de la exposición.

#### **a) Selección de Obra**

Para las obras seleccionadas, hemos decidido utilizar y presentar cinco obras que creemos representan al arte contemporáneo y actual en sus discursos, elegimos pues: una caja de zapatos, una serie de 50 pósters de la virgen de Guadalupe, una pata de conejo, una cubeta, un inflable en forma de langosta. Haciendo alusión a las piezas de Gabriel Orozco, las múltiples reinterpretaciones de la virgen desde la cultura pop, las piezas de Joseph Beuys, la obra de Julieta Aguinaco y la obra de Jeff Koons.

Dichas piezas, fueron elegidas por el colectivo en principio por ser materiales que pueden ser adquiridos en el centro histórico de Aguascalientes y en segundo término por representar las obras más disruptivas del arte contemporáneo, es decir, las más cuestionadas por lo cotidianas que son y que son más cuestionadas sobre el por qué esos objetos son arte.

Dicho así, buscamos dislocar los objetos al tianguis de arte, en un proceso similar al hecho por los artistas dueños de las creaciones mencionadas, y a su vez, reingresarlas desde el comercio informal al flujo de deseo, buscando que sean observadas como objetos estéticos, como arte, y vendidos de tal forma. Así pues, pensamos que este hecho, hace una ruptura con lo cotidiano del comercio informal, pero a su vez, una ruptura con las fronteras del museo y sus dinámicas en las que el arte funciona como una adquisición de capital cultural, sin importar que sea una caja de zapatos.

Buscamos entonces, agenciar estos materiales para darles un valor artístico desde el performance que implica la acción de la venta, quizás el ritual más antiguo de la humanidad, que es el intercambio de bienes por otros objetos de valor económico como lo es una moneda.

## **b) Croquis de montaje**

### **a. Descripción del espacio**

El centro histórico de la ciudad de Aguascalientes es un territorio con el mayor flujo comercial del estado. Es el referente para la distribución urbana que se expande por la ciudad. El centro de Aguascalientes está compuesto principalmente por su Plaza de Armas, un zócalo resguardado por monumentos históricos, palacios de gobierno y la catedral de la ciudad. Sumado a espacios públicos como son pequeñas áreas verdes y plazas destinadas al esparcimiento y que sirven como espacios para la promoción de las artes y la cultura.

Este territorio es un territorio de flujo común para los ciudadanos que residen en el estado, pero sobre todo en la ciudad, la mayoría de los espacios construidos son espacios de intercambio comercial o de servicios, nidos vacíos y escuelas. Las casas que circundan el territorio, según registra el Instituto Nacional de Geografía y Estadística (INEGI)

reporta que, en el centro de la ciudad, habitan cerca de dos a tres personas por casa habitación.

Así pues, se entiende que el centro de la ciudad está destinado a prácticas económicas, mostrándose con poca densidad poblacional de los 877,000 habitantes que conforman la ciudad capital del estado. Resguardado por múltiples casas, iglesias, monumentos y calles históricas. El centro de Aguascalientes representa el flujo común de los ciudadanos.

De igual manera, comprendemos que la mayor parte de los miembros del colectivo residen en el centro histórico de la ciudad y que, el miembro restante, es decir, el investigador, asiste asiduamente al territorio. Así pues, comprendemos que el colectivo tiene una fuerte relación con el territorio, que comprende el flujo de deseo que se manifiesta en ese espacio.

Pensando precisamente en la naturaleza de flujo económico del territorio, se han seleccionado espacios específicos: El mercado Juárez, Quinto Barrio, Pasaje Ortega, el tianguis de la Purísima, así como el andador Juárez en contraesquina del centro comercial “el Parían”. Dichos puntos, son los que se reconocen como mayor afluencia para el intercambio de bienes y sobre todo, donde el comercio informal es visible en los puestos que se instalan en las calles y venden sus productos.

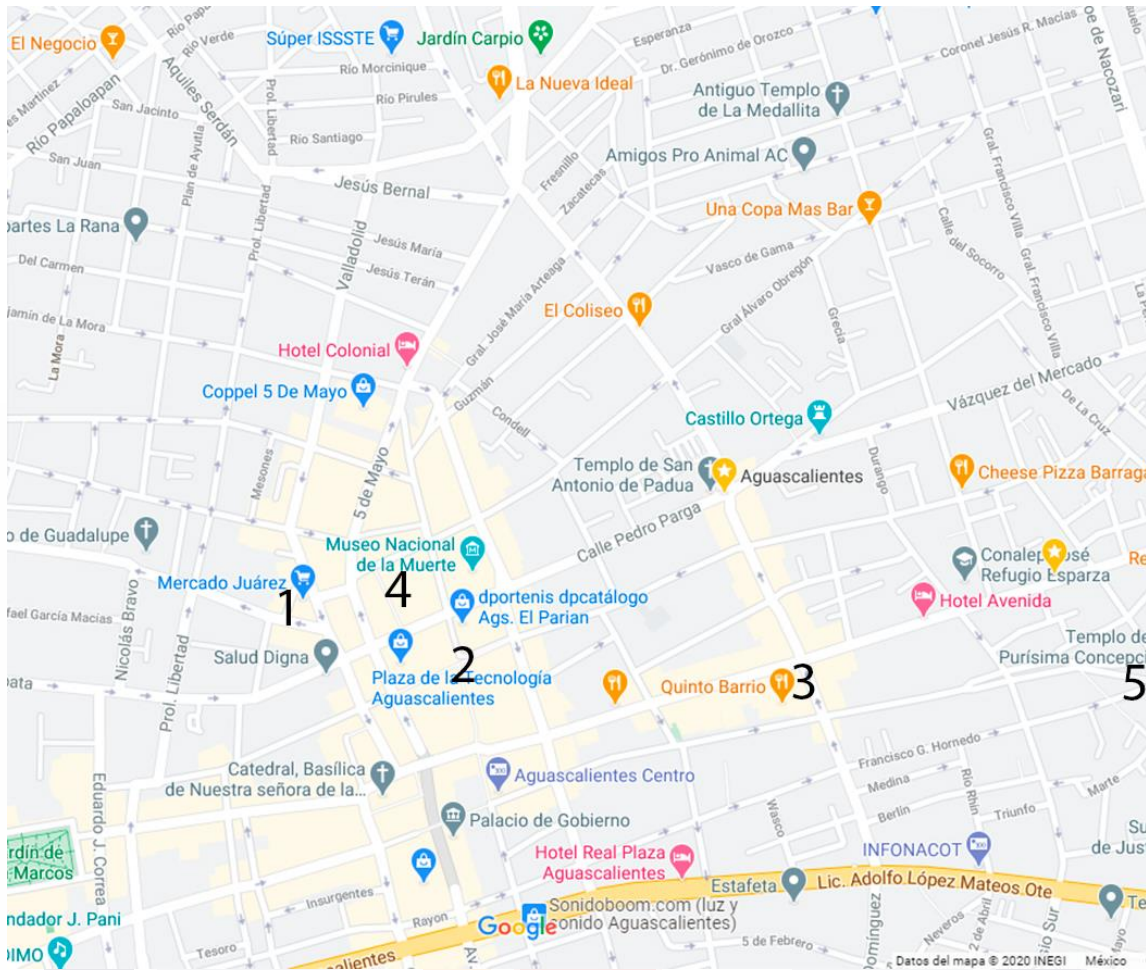


Ilustración 9. Mapa con los puntos donde se colocará el "Tianguis de Arte contemporáneo"

**b. Solución Museográfica**

Para la exposición de las piezas se ha pensado en replicar la forma del “tendido” de los tianguis. Un tendido consiste en disponer una tela sobre el suelo y sobre ella disponer los productos que serán vendidos.

Consideramos que, dentro de la venta informal, esta práctica es la que más común con respecto de los puestos informales que carecen de los permisos necesarios por la municipalidad para la venta de objetos. Así pues, buscamos utilizar una práctica que se acerque lo más posible a la informalidad para proponer la ruptura total con las formas establecidas desde las galerías y los museos.

La lista de materiales a emplear es:

- Tela de 2mts x 1.5 color blanco sin estampado

- Caja de Zapatos color blanco
- Llaverero de pata de conejo color café claro
- Cubeta para 5 lts de agua color naranja
- Inflable para piscina con forma de langosta
- 50 Pósters en papel bond de 50x70 vertical con imagen de la virgen de Guadalupe a color y la leyenda en la parte trasera “Tianguis de Arte contemporáneo 2020”

La disposición de los materiales será de izquierda a derecha: la cada de zapatos, la pata de conejo, la cubeta, el inflable con forma de langosta y los posters de la virgen de Guadalupe. Este acomodo lo hemos hecho conforme a las piezas que son alusión directa a una pieza ya hecha y dejando las últimas como una posibilidad de apropiación por parte de los espectadores.

A su vez, estas piezas carecen de fichas técnicas, serán presentadas en un discurso que busca utilizar las formas comunes de la venta en el tianguis con la promoción de los objetos y que, al preguntar, se pueda explicar y responder el por qué se vende esa pieza en específico. Aunque los discursos pueden cambiar, proponemos una guía que nos ayude a presentar los objetos de tal forma que ensalcemos sus valores discursivos, jugando una ficción sobre la obra que permita a los espectadores enunciar los objetos vistos e ingresar al flujo de deseo desde la sensación. Debemos señalar que estos discursos son una propuesta pero que pueden cambiar en más o menos palabras según el flujo del desformance nos va guiando. Los discursos giran alrededor de los *statements* presentados por curadores, críticos de arte o los propios artistas que son los siguientes:

a. Discurso General:

Pase, dama, caballero, lleve su obra de arte contemporáneo de novedad, de actualidad, no se quede fuera del mundo del arte, tenga en su casa una obra de Orozco, de Beuys, de Koons, de Aguinaco, pásele güerita, güerito, lleve arte contemporáneo, fresco, al mejor precio.

b. Statement “Caja de Zapatos Vacía”

Muchas veces en la obra de Orozco, estamos ante el encuentro entre dos recipientes vacíos: el espectador y el objeto como recipientes que se encuentran. Esta obra es una



provocación muy clara contra todo lo que rodea una exposición, como puede ser las obras que se exponen en una galería en New York, cuando nadie sabía quién era Orozco, pero había expectativas de conocerle. (Adaptación de la explicación dada por Gabriel Orozco para su obra “Caja de Zapatos Vacía”)<sup>59</sup>

c. Statemen de “pata de conejo”

Este es un fragmento de la liebre muerta del artista Joseph Buys, una liebre instruida en las artes como en la interpretación. A diferencia de las otras patas de conejo en el mercado, esta nos da suerte para entender el arte contemporáneo, siempre recordando lo que le explicó el artista para enfrentarse a una obra “es suficiente con mirar el cuadro para comprender toda su significación... y, de hecho, no hace falta nada más”.<sup>60</sup>

d. Statement de “la cubeta”

Es una cubeta que propone un vínculo real y simbólico entre las atmósferas vitales de México y Venecia, haciendo énfasis en una reflexión sobre la memoria acuática de ambas ciudades anfibias: México, fundada sobre un lago desecado y Venecia que acogió el mar Adriático. Esta obra pretende indagar en la manera de plasmar cuestiones que caracterizan la globalización contemporánea, principalmente la tensión entre memoria social y la mirada hacia el futuro. (Adaptación del Statement de Juan Carlos Jiménez Abarca sobre la obra “Poseyendo la naturaleza” de Julieta Aguinaco)<sup>61</sup>

e. Statement “Inflable de Langosa”

Este es el inflable de donde sacaron el molde para la original obra de la “Langosta” de Jeff Koons para su serie “Popeye” mismo que cuestiona la noción de *ready made*, pues en la obra original, sacada de un inflable, esta hecha de aluminio y pintada a mano. Este molde original, es pues la obra original de esa pieza que es una copia adaptada para los museos y galerías. Objeto de inspiración para “popeyes” reales, como Koons entiende a la caricatura, como un símbolo del proletariado y su triunfo a la adversidad. Esta muy bien,

---

<sup>59</sup> Gabriel Orozco y Arturo Moran, «Explicación de arte de concepto. Caja de Zapatos Vacía, Gabriel Orozco», página web, *Blog* (blog), s. f., accedido 14 de diciembre de 2020.

<sup>60</sup> Meyer, «How to explain pictures to a dead hare».

<sup>61</sup> Juan Carlos Jiménez, «Cuerpos de Agua y Arte Contemporáneo», Blog, *Mir(i)ada* (blog), 26 de octubre de 2018.

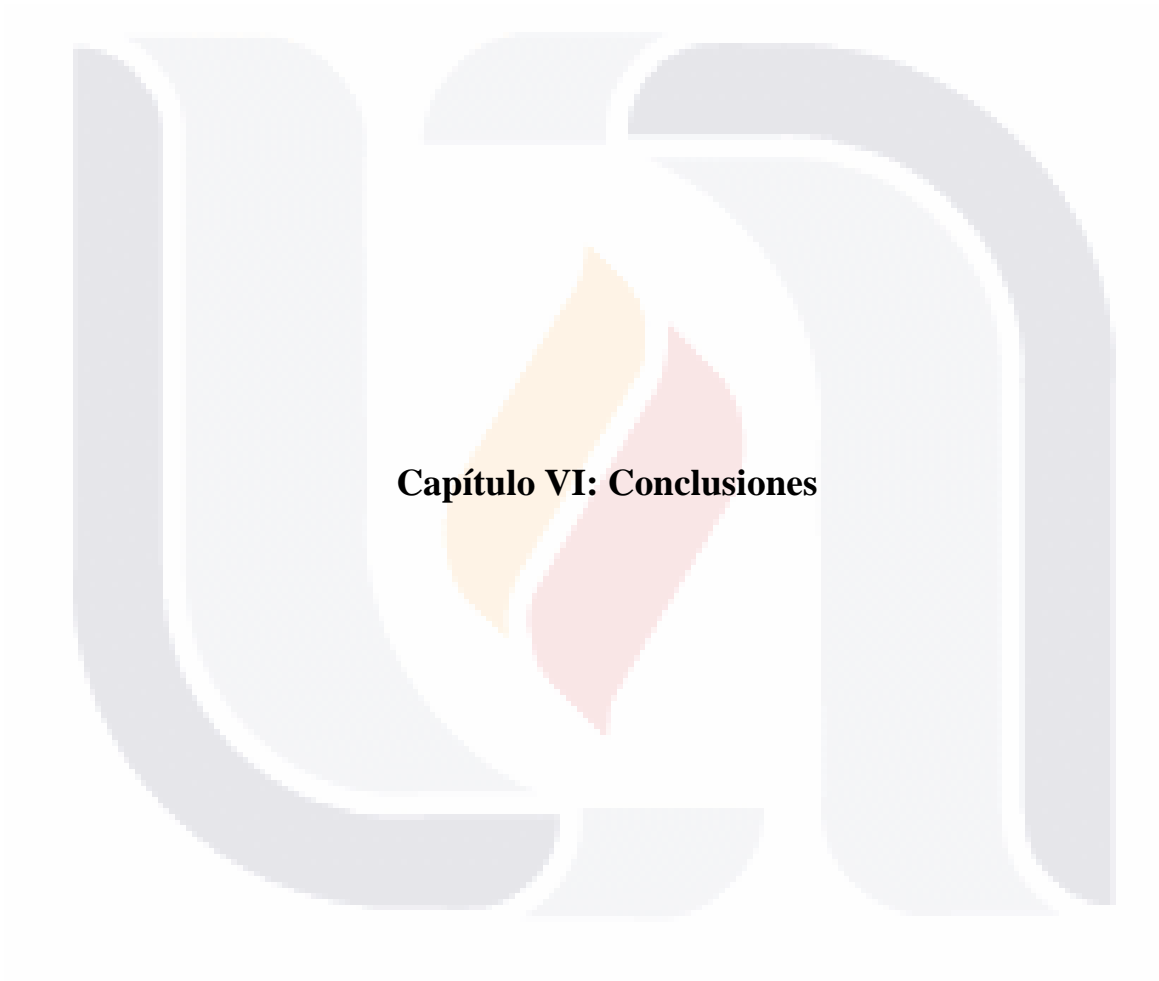
para los ricachones la otra pieza, una representación, pero pa'uno, ciudadano de calle, nos queda la adversidad “de de veras”, entonces decidimos traer la pieza que inspiró aquella obra. (Adaptación del statement dado por el museo Guggenheim Bilbao, para la pieza “Langosta” de la serie *Popeye* de Jeff Koons)<sup>62</sup>

f. Posters de la Virgen de Guadalupe

Este póster es, antes que un poster un lienzo, mire, con este puede hacerlo una obra de arte, pintándole algo, firmándolo o si quiere, puede servir como imagen religiosa, llevándolo a bendecir, ahí uste véale, es una obra de la posibilidad, usted mismo sabe si la hace obra de arte o imagen de culto.

---

<sup>62</sup> Guggenheim, «Popeye», Guggenheim Bilbao, *Página web de exposición* (blog), s. f., accedido 14 de diciembre de 2020.



**Capítulo VI: Conclusiones**

Durante el proceso de posgrado, se tuvo la oportunidad de explorar diversas formas de abordar el tema de la curaduría en el estado de Aguascalientes. Luego de un largo proceso de definir ¿qué era la curaduría? Se terminó por concluir, gracias a lo vertido por José Luis Barrios, que la curaduría era un proceso que podría utilizarse, pero no resultaba lo mismo para la figura del curador.

Este proceso llevó a cuestionarnos sobre la pertinencia de hacer una tesis sobre curaduría, sobre cómo deshilar al curador y permitir que en ese espacio vacío surja la curaduría colectiva, un ejercicio de diseño de exposiciones pensadas desde la comunidad. Lejos de los discursos que se imponen desde las instituciones en vistas de promover los discursos de la máquina deseante de la globalidad. Quizás, el ejercicio no sea el óptimo, tampoco pensamos que exista una única forma de ver las cosas.

Hemos trabajado arduamente en leer y releer el trabajo de Deleuze, siguiendo el hilo de sus propuestas con respecto a sus críticas al capitalismo, al psicoanálisis y su producto: el sujeto. Así, observamos que lo vertido por Deleuze y Barrios nos permitía un marco teórico donde deshilar al curador fuera posible, pero también comprendimos que existían multiplicidades, es decir, múltiples formas de ingresar al tema, de trazar un camino y bajo esta perspectiva entendemos este trabajo de tesis.

De tal que, en el cumplimiento de los objetivos planteados para este trabajo de tesis, logramos analizar los conceptos de máquinas deseantes, agenciamientos, al curador como dispositivo de visibilidad y la naturaleza del museo de arte moderno y el de arte contemporáneo. Durante este proceso se tejió de manera cuidadosa un texto que nos ayudara a comprender la actualidad del arte, no solo desde lo teórico, si no con el análisis de estos conceptos dentro de los hechos que se exponen durante el trabajo. El acercamiento a las exposiciones, a la bibliografía y documentales, permitió que a partir de estas imágenes pudiéramos observar y poner a prueba en diversos períodos de tiempo las observaciones de los autores, claro, siempre cuidando el contexto desde donde escriben.

Dicho así, los primeros dos objetivos se ven cumplidos, las reflexiones que se alcanzaron permitieron el tejido del método, y proporcionaron ideas clave no solo para

utilizar la técnica del deshilado como herramienta para la curaduría, si no para la lectura del artista seleccionado. Los conceptos en la obra de Deleuze y Guattari son múltiples y variados, confiamos en que Foucault atinaba cuando dijo que habría un siglo deleuziano, o quizás en otras palabras, pensamos que, aunque este siglo puede o no ser el de la premonición de Foucault; puede ser leído bajo estos conceptos, explorado bajo las multiplicidades de sentidos, agenciamientos y máquinas. Así, la lectura de Barrios nos resulta, en primer momento, deleuziana, y por tanto, atinada para establecer una relación con la curaduría que ya nos traza el mismo Barrios en su publicación. Aunque no se han retomado muchos de los conceptos planteados en las obras de los autores, pensamos que los conceptos vertidos aquí son los que permiten desarrollar un método como el del deshilado, si lo pensamos, incluso en los mismos textos esta técnica de deshilar, de remendar con cuidado y bordar en los espacios vacíos ideas que sirvan para un fin como lo fue el deshilado como herramienta para la curaduría, es quizás, otra de las aplicaciones prácticas del método. Si bien, y debemos aclarar, no existe como tal una renovación a los conceptos planteados, sino, por otro lado, una aplicación de estos sobre la curaduría y el arte, esto también nos abre la posibilidad a discutir desde otras visiones al curador y su figura.

Realizar estos ajustes al proceso de investigación, abrió la posibilidad a otras lecturas que en principio no se tenían contempladas. Tales como los aportes de Tania Pérez-Bustos que resultó en un elemento clave para el desarrollo de los conceptos del tejido como un productor de conocimiento. Una visión renovadora que abrió panoramas importantes para la investigación.

Otro de las experiencias que destacan es la posibilidad que tuvo el investigador de visitar otros territorios, no quedándose así este ejercicio en una serie de reflexiones. Bien señala Perlongher que “Cartografiar es viajar”<sup>63</sup>, y la posibilidad de visitar Bolivia y tener una experiencia como curador allá, redefinió muchas de las perspectivas del investigador. Dentro de su estancia en La Paz, Bolivia, tuvo la oportunidad de intercambiar algunas palabras con Elvira Espejo, familiarizándose así con su investigación hecha junto a Denisse Arnold, conociendo los tejidos andinos y la importancia de los mismos en un país

---

<sup>63</sup> Perlongher, *Los Devenires Minoritarios*.

donde las culturas indígenas tiene un peso preponderante en la cultura del país. Este acercamiento casual, permitió la reflexión quizás más cercana a la importancia del tejido y su técnica.

Después de estas experiencias con las reflexiones de Elvira Espejo, Tania Pérez-Bustos y Denisse Arnold, comenzó a tomar una forma más clara hacia dónde íbamos con la idea del deshilado, así pues, utilizar la técnica del deshilado escapa totalmente a un enfoque localista en cuanto al término “romántico” refiere, es decir, no idealizamos la idea del deshilado en ese aspecto localista, comprendemos por otro lado que la técnica comparte el territorio que compartimos, así, nos apropiamos de la idea para aplicarla en otro aspecto del conocimiento. Destacamos entonces que después de la investigación hecha, la técnica del deshilado es una forma de producir nuevas formas, esta idea resultó de suma importancia para la investigación, dado que reunía en la técnica lo que buscábamos hacer con la figura del curador: deshilar y, en el espacio vacío, trazar una nueva forma. Así pues, hundirnos en la producción de conocimiento desde el tejido, nos lanzó a un mundo nuevo, que pensamos, aporta mucho a este método propuesto. Tanto que hemos optado por titular al método como un deshilado.

Si bien, estamos conscientes de que no es la única manera en la que podemos comprender la curaduría, resultó de vital importancia para el investigador generar un proceso autorreflexivo sobre su labor profesional, los cuestionamientos fueron muchos y las traiciones del lenguaje variadas, retirar la figura del curador, cuando se es un curador resulta complejo pero liberador. Realizar una tesis desde la visión del curador, donde se retire su figura y abra espacio a la curaduría, logró en muchos sentidos replantearnos los procesos artísticos desde una forma más cercana al arte y más retirada de la institucionalidad, hecho que consideramos positivo dentro de la investigación.

Este método ha pasado por lecturas no tan acertadas en principio, pero una puesta en práctica que busca reunir todo lo investigado en una exposición que pensamos desde un homenaje a Melquiades Herrera, artista mexicano que pensamos, reúne en sus prácticas artísticas, mucho de lo que buscamos plantear en este método. Hay que decirlo: no hay nada nuevo bajo el sol, sin embargo, pensamos que este trabajo de investigación aporta en el sentido de repensar la curaduría a nivel local en un proceso de revalorización del arte

contemporáneo que se produce en Aguascalientes y que pocas veces encuentra lugar en los espacios institucionales.

Así damos cuenta de nuestro tercer objetivo, el planteamiento de un método que sirviera para deshilar la figura del curador, y desde ahí, poder bordar una curaduría colectiva, es decir, una curaduría que se ensamble desde el agenciamiento de los cuerpos. Buscamos exposiciones que se acerquen al público y obras que socialicen con las máquinas-órganos de los que miran, un acontecimiento del arte desde la sensación, retirarle al arte la figura del curador y los discursos impuestos del progreso que se ejercen desde este dispositivo. Esto último lo decimos pensando en lo dicho por Barrios, en recolocar al arte en el acontecimiento, en el disenso político; esto es una práctica que cada vez se vuelve más común en el estado de Aguascalientes, conforme pasan los años, son más artistas los que se alejan del aparato institucional y forman colectivos, casas de cultura, talleres de producción, laboratorios de arte. Bajo este contexto, la curaduría tiene que renovarse también y creemos que este método abre la puerta a la discusión, sitúa a la curaduría en el espacio público, para ser discutida, ampliada, enunciada; buscar otros agenciamientos que permitan a la curaduría replantearse desde nuevas formas.

Para la selección de artistas, en primer momento se planteó el análisis de tres obras de dos artistas y un colectivo, lamentablemente, durante el proceso, se tuvieron que omitir, no sin pena, los trabajos de Alicia Cruz y el Colectivo Autodefensa Artística “Aguaskatlán”, la omisión se hizo en carácter de los tiempos y lo reducido del margen del investigador para la aplicación con las complicaciones presentadas en un año turbulento como fue el 2020 con la pandemia del virus SARS-Cov 2. Sin embargo, a pesar de las dificultades presentadas, y después de un análisis que partía de la posibilidad y el alcance de los datos por parte del investigador, el artista Antonio Palacios resultó una opción posible por la cercanía que existe al colaborar con él en un colectivo.

Así se procedió a seleccionar una pieza que, para el investigador y el artista, representó una posibilidad de lectura desde la aplicación de los conceptos investigados durante este trabajo de tesis, la idea de plantear ¿qué es el desformance para Antonio Palacios? Y como se aplica en una obra, fue primordial para entender, cómo podríamos llevar esta práctica a una exposición. En función de eso, se hizo un análisis al trabajo de

Antonio Palacios, en primer momento para definir qué entiende él por desformance, y la razón de por qué su práctica artística gira en la aplicación de esta técnica propia, o quizás, dicho de una manera más precisa, por qué el performance se comprende desde este concepto para el artista.

Analizar de cerca el desformance y uno de sus ejercicios, nos dio pauta para poder plantear una exposición donde las piezas no sean prestadas y mostradas, es decir, no buscábamos llevar obras hechas a un espacio en el mejor entendido que aquellas obras tienen un sentido único para el artista, y que si bien, pueden ser ejecutadas de nuevo, no partían desde la curaduría comunitaria que buscamos en este trabajo de tesis, así, comprendemos que la obra que se explica nos ayuda a profundizar un poco sobre la técnica del desformance y cómo se aplica, para dar lugar al guion curatorial sugerido en los objetivos de la investigación. Sin embargo, así cumplimos con el cuarto objetivo de nuestra investigación.

Quedaba entonces poner en práctica una curaduría comunitaria, este trabajo dio frutos inesperados, como lo es el agregado del investigador a un colectivo de artistas que abrieron espacio y brindaron apoyo para la realización de la exposición propuesta así se creó el Colectivo “La Carnicería” conformado por Cristóbal Israel Méndez, Antonio Palacios y el propio investigador. Este ejercicio curatorial, es, en suma, un proceso desterritorialización y reterritorialización en un territorio que los productores tenemos en común, un espacio público que habitamos constantemente y que será trazado desde un nuevo enfoque.

La puesta en práctica de una exposición que ponga en práctica el método resultó innovadora desde el trabajo en conjunto con el Colectivo, se pensó en un proyecto en el que el territorio mismo nos diera los objetos, mismos que se agenciarían como materiales para una acción performática de la venta de tianguis, pero a su vez, hiciera un claro homenaje a Melquiades Herrera. Así pues, se adaptaron objetos comunes desde la ficción para convertirlos en despojos de piezas de arte contemporáneo que serían vendidas en un tendido y desde la discursiva del vendedor ambulante. Esta exposición se planteó en conjunto con Antonio Palacios, abriendo espacio entonces para que la curaduría surgiera entre los objetos producidos y comercializados en el territorio, así como el ingreso al flujo



de deseo a través de los objetos que, dislocados de su funcionalidad, pero no de su entorno comercial, serían replanteados como piezas de arte o despojos de obras que consideramos en primer momento, son obras que se vuelven valiosas por el discurso que las envuelve, pero al final son objetos en sí mismos que pueden ser planteados para la sensación. Así, se planteó una acción desformática que ritualizara el proceso de la venta en un tianguis, pero a su vez, presentara objetos cotidianos como arte y ensamblásemos al arte con lo cotidiano en un intercambio de flujos de deseo que enuncien de otra manera la forma en que el arte se presenta y lo que significa para los cuerpos del artista y el espectador, a través de una curaduría hecha por todos los cuerpos que conforman el territorio del centro histórico de Aguascalientes. El planteamiento de esta exposición resuelve parcialmente el último objetivo de este trabajo de tesis, mismo que se vio frustrado por la situación de la pandemia del Covid-19 que suspendió las actividades al aire libre y sobre todo los cúmulos de individuos, elementos necesarios para llevar a cabo el hecho expositivo.

Aún así, queda el registro de la exposición, planeada para el segundo semestre del 2021, esperando poder poner en práctica lo observado en la investigación y seguir reflexionando la curaduría colectiva como una posibilidad para la exposición de arte.

Quisiéramos destacar la importancia entonces de poder reflexionar estas ideas a través de un posgrado en Arte, teorizar sobre una práctica que tiene lugar en el espacio público, abre una posibilidad de disenso, de discusión sobre la práctica artística contemporánea y sobre todo acerca de cómo podemos presentar obras lejos de la institucionalidad y los dispositivos de la globalidad para el ajuste a las formas del capitalismo. Pensamos que este ejercicio de teorizar los elementos que ya se practican por muchos artistas, colectivos, laboratorios, entre otras agrupaciones; ayuda a la discusión de las ideas, al disenso, a la producción de espacio público, y sobre todo, a la participación de los cuerpos dentro del devenir del arte contemporáneo en la ciudad.

Así pues, concluimos que, al deshilar la figura del curador, y promover una curaduría colectiva, un ejercicio de producción de exposiciones capaz de territorializarse, de hacer una ruptura de las jerarquías establecidas y reensamblarse, una y otra vez, al flujo de deseo para fluir libremente, permitir que los sentidos se expandan y así, escapar a la razón instrumental, al capitalismo rampante que nos ha vuelto en autómatas y nos ha

quitado los ojos del presente para postrarlos en el futuro. Nos abre posibilidades nuevas de exponer en el espacio público, disentir o como diría Barrios “recolocarnos en el acontecimiento” para exponer un arte diferente, un arte que critica, que es subversivo, que disloca los enunciados a su alrededor y se inserta en un flujo de deseo en el cual se vuelve inasible para la razón y nos queda la sensación para explorarle.



## Bibliografía

- Acha, Mario. *Centro Portátil de Arte Contemporáneo*. Documental. Antimuseo, 2011. <https://youtu.be/hk-xR9--Kpw>.
- Aragues, Juan Manuel. *Aragues Juan Manuel - Gilles Deleuze 1925 - 1995*, 2019. <https://es.scribd.com/document/343023975/Aragues-Juan-Manuel-Gilles-Deleuze-1925-1995>.
- Arnold Bush, Denise, y Elvira Espejo Ayka. *El textil tridimensional: la naturaleza del tejido como objeto y como sujeto*. 1. ed. Informes de investigación / Instituto de Lengua y Cultura Aymara 2 8. La Paz, Bolivia: ILCA, Inst. de Lengua y Cultura Aymara, 2013.
- Barrios, José Luis. *Máquinas, dispositivos, agenciamientos: arte, afecto y representación*. Primera edición. Textos, texturas, textualidades. Investigación. México, D.F: Universidad Iberoamericana, 2015.
- Capasso, Verónica. «Arte, política y espacio: una propuesta de análisis desde la teoría de Chantal Mouffe». *Alpha: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, n.º 47 (2 de enero de 2019): 253-68. <https://doi.org/10.32735/S0718-220120180004700180>.
- Deleuze, Gilles. *Derrames: entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Buenos Aires: Cactus, 2005.
- . *Lógica de la Sensación I*. Vol. I. Francia: Editions de la différence, 1984.
- . *Pintura: el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2016.
- Deleuze, Gilles, y Félix Guattari. *El anti-edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 2017.
- Deleuze, Gilles, y Isidro Herrera. *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena Libros, 2002.
- Deleuze, Gilles, y Claire Parnet. *Diálogos*. Valencia: Pre-Textos, 1997.
- Díaz, Esther. «Gilles Deleuze: Poscapitalismo y Deseo». Blog. *Esther Díaz* (blog). Accedido 9 de diciembre de 2020. <https://www.estherdiaz.com.ar/textos/deleuze.htm#:~:text=En%20El%20Anti%20DEdipo%2C%20se,de%20los%20flujos%20del%20deseo>.
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. 2. ed., 5. reimpr. Sección de obras de antropología. México, D.F: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Guggenheim. «Popeye». Guggenheim Bilbao. *Página web de exposición* (blog), s. f. Accedido 14 de diciembre de 2020.
- Harris, Marvin. *Vacas, cerdos, guerras y brujas los enigmas de la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.
- Heredia, Juan Manuel. «Dispositivos y/o Agenciamientos». *Contrastes. Revista internacional de Filosofía XIX*, n.º 1 (2014).
- Honorato, Paula. «Sensación y pintura en Deleuze». *AISTHESIS*, n.º 47 (2010): 272-83.
- Jiménez, Juan Carlos. «Cuerpos de Agua y Arte Contemporáneo». Blog. *Mir(i)ada* (blog), 26 de octubre de 2018.
- Meyer, Ursula. «How to explain pictures to a dead hare». *Art News*, 1970.
- Orozco, Gabriel, y Arturo Moran. «Explicación de arte de concepto. Caja de Zapatos Vacía, Gabriel Orozco». Página web. *Blog* (blog), s. f. Accedido 14 de diciembre de 2020.

- Palacios, Antonio. El desformance. Antonio Palacios y los ejercicios performáticos., 29 de noviembre de 2020.
- Paz, Octavio. *Apariencia desnuda: la obra de Marcel Duchamp*. México, D.F: Era, 2008.
- Pérez-Bustos. «Deshilado: destrucción y remiendo cuidadoso en el bordado de calado», 3 de junio de 2019.
- Pérez-Bustos, Tania. «El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades». *Revista Colombiana de Sociología* 39, n.º 2 (11 de julio de 2016).  
<https://doi.org/10.15446/rsc.v39n2.58970>.
- Perlongher, Néstor. *Los Devenires Minoritarios*. Diaclasa.net. Barcelona, 2016.
- Ruíz-Rivas, Tomás. «Arte en espacios públicos». *Ensamble, Arquitectura y Diseño*, n.º 1 (2012): 130-36.



## **Anexo A: Entrevista Antonio Palacios**

I: Investigador

AP: Antonio Palacios

Entrevista al artista Antonio Palacios, realizada el 30 de noviembre de 2020 para el proyecto de Tesis “El deshilado como una herramienta para la curaduría”

*I: ¿Qué era para ti el arte antes de estudiar arte?*

**AP:** No era un concepto, era la idea que tenía sobre entender el mundo de manera diferente. Mucho tiempo creí que era para gente con una posición social privilegiada. Por parte de mi familia nunca hubo un interés de conocimiento sobre apreciar el arte. Siempre fue una posibilidad que se encontraba uno en el museo.

*I: ¿Cuál podrías decir que fue tu primera experiencia con el performance, o como decidiste comenzar a hacer performance?*

**AP:** En resumidas cuentas, la onda fue que en una clase que tuvimos en la prepa, en la clase de literatura. Fue una clase que tuvo Natalia, Adriana, Leo, un amigo cineasta y otro par de personas. Ellos hicieron un performance tal cual que era como reinterpretar una escena de teatro. Estaba interesante porque a nosotros, no recuerdo si nos dijeron que era un performance, pero nos llevaron de la escuela al auditorio. Recuerdo que estábamos viendo una interpretación, pero en eso Leo la corta en medio de la gente que estaba sentada en el auditorio, empieza a gritar que “así no es”, se sube al escenario y comienza a hacer cuestiones físicas con las otras personas, comienzan a poner unos ruidos y comenzaron a pintarse.

A mí eso me movió mucho, porque era algo que yo no había visto, o por lo menos, presenciado tan de cerca. Era algo así que no había sido tan mío, había visto algunas obras de teatro, pero nunca lo había hecho tan personal.

Es una experiencia que aún recuerdo, Natalia es una persona que admiro mucho su trabajo, tuve la oportunidad de reafirmar algunas cosas con ella en el 2018 cuando nos encontramos en “Punto Ciego”. Recuerdo pues que ese momento de la prepa fue un “subidón” de “órale yo quiero hacer algo así” y de hecho al mes, junto a unos amigos, hicimos un performance sin saber realmente que eso era. Consistió en hacer unos ejercicios donde pinte algunas cosas en el auditorio y a unas chavas, mientras mis otros amigos exploraban algunos sonidos y música electrónica, entre otras cosas.

*I: ¿Cuáles fueron tus primeras experiencias con el arte, como productor?*

**AP:** Antes de salir de la universidad era todo muy fluido, puesto que teníamos el respaldo de la escuela. Saliendo de ahí, realmente comenzó el problema, las preguntas necesarias respecto a qué producir, cómo o para qué. Supongo que a muchos nos pasó igual, son preguntas necesarias.

En la universidad, no nos anticipamos al desarrollo de nuestro trabajo como generadores de ideas, sólo, desde mi punto de vista, nos adentraron a producir, por hacerlo, creyendo que cualquier cosa que hagamos podríamos decirle arte, y sí, pero no el arte que por lo menos a mí me interesa. Al arte lo considero una posibilidad de cambio. Un medio de comprensión del tiempo y de nuestro quehacer histórico. Y la pregunta constante hasta ahora: “¿para qué?”

Cada pieza que hago, me lo responde, pero también, después de estudiarla, me vuelve a surgirla pregunta.

*I: ¿Cómo piensas en tu desarrollo como artista durante este tiempo?*

**AP:** He avanzado conforme las posibilidades, específicamente en el Performance, he tratado de estudiarlo, gestionarlo y producirlo. Crear comunidad con relación a esas prácticas, para poder tener réplica de lo que hacemos y de nuestras ideas. El salir de México y de Aguascalientes me abrió el panorama de posibilidades como productor dentro del arte. Escuchar opiniones de artistas con las mismas dudas, siempre se ve algo enriquecedor.

No ha sido fácil pensando en mi localidad, un lugar en donde tenemos muy arraigado el arte tradicional, si a eso agregamos una situación en donde impera la religión como opinión dentro de lo social y una política sin sentido de la cultura; todo se vuelve mucho más complejo. El trabajar desde el performance me ha hecho darme cuenta de que no hay límites para producir, no hay manera de no hacer las cosas. Podemos hacerlo con lo que tenemos, desde quienes somos.

*I: Ahora bien, sabemos que tú tienes una forma de llamar a los actos performáticos, mismos que titulan de alguna manera otras piezas y que tienes una secuencia numérica para los mismos. ¿Nos podrías contar más al respecto?*

**AP:** Creo que te refieres al “desformance”, bueno, ese título lo trabajé desde la universidad, el desformance es como desconstruir y construir al mismo tiempo, el sistema, la realidad o los códigos de la realidad en la que estamos, para hacer, de alguna manera hacer mis códigos o replantear la lectura de estos.

*I: Entonces, por ejemplo, en la pieza de “Hablarle al sol es fácil, llorar es opcional” ¿Cómo concibes tu pieza? ¿Qué te motivo a reflexionar tu y llevarlo a esa plataforma?*

**AP:** Es un ritual hecho desde lo personal. Me motivo la ausencia de mí. Sentirme ausente de lo que soy y de mis ideales. Sentirme fuera del ritmo de la sociedad, una depresión. Por eso la idea de hablarle al Sol, no sentirme sólo. Eso no debía ponerme mal, al contrario, debía motivar lo que seguía en ese momento. Llorar es opcional, para los hombres, no muchos se lo permiten, hay quienes no se dejan. Es una manera de acercarme a los elementos, de acercarme al tiempo y al espacio en el que me encuentro.

*I: ¿Tiene un antecedente en alguna otra pieza?*

**AP:** En la mayoría de mis piezas de Performance hay relación, una constante en cuanto a materiales y simbolismos. La temática gira en torno a dudas que me surgen desde la idea que tengo de la muerte en relación con el curso de la sociedad.

*I: ¿Por qué pensar en los materiales que elegiste? ¿Circulan de la misma manera?*

**AP:** Son objetos con los que a simple vista puedes hacer relación, sentirte identificado. Objetos cercanos a mí, con los cuáles voy creando ideas o discursos que van haciendo relación con la acción in situ.

*I: ¿Qué te interesó de esas figuras en específico?*

**AP:** El círculo de piedra fue a partir de la idea de hacer un círculo de protección como los que se usan en ciertos rituales. Lo considero como encapsular una acción y darle esa importancia que requiere dentro del proceso ritual.

*I: ¿Utilizas los mismos objetos? ¿Qué tipo de rituales eliges? ¿Cambian según tu pieza?*

**AP:** Los objetos van a relación al discurso, al diálogo que voy a formar entre el espectador y yo. No escojo un tipo específico de ritual, trato de hacer los míos. Mezclar procesos de uno y otro para generar “vibras” diferentes. Siempre cambia, aunque no parezca, el espacio tiempo hacen que la pieza se vaya modificando por sí misma.

*I: ¿Piensas en algún interlocutor en específico cuando creas tu pieza?*

**AP:** No, no van hechas para alguien o algo. Simplemente las presento, esperando poder estudiar después las reacciones de acuerdo con el contexto de cada quién.

*I: Cuando pensaste en tu pieza, ¿pensaste en los espacios que ocuparía? ¿Algún público que quisieras llegar en específico? De ser positiva esta respuesta ¿por qué ese público?*

**AP:** No, eso de hacer piezas específicas para alguien no es una idea que comparta, pues considero que el arte es un trabajo para todos.

*I: ¿Cómo consideras que tu obra transforma el espacio que ocupa cuando es expuesta?*

**AP:** Desde lo sensorial, creo que, desde ahí, la performance transforma el espacio. Poder trabajar con el sonido, lo visual y lo palpable. La mera presencia es una acción que transforma cualquier espacio.

*I: Una vez que terminas tu obra, ¿cómo se puede acceder a esta pieza una vez terminada? ¿cómo se registra?*

**AP:** Trato de hacer un registro en video y fotografía para poder mostrarlo en espacios digitales. Aparte varias de las cosas que utilizo, se convierten en piezas de registro, restos de lo que fue. Que incluso estos restos pueden tomar su propio valor.

*I: ¿Crees importante que las instituciones reflexionen sobre el performance? Que se promueva, que se gestionen espacios o actividades que permitan su conocimiento.*

**AP:** Totalmente, en cuestión de 6 años, en esta ciudad se ha comenzado a hablar de performance, a producir performance y sobre todo a entender el arte y nuestra sociedad desde la performance. Justo por esto último es que tiene un gran valor dentro del arte contemporáneo

