

La poética de lo múltiple a partir del caso Cráter Invertido

*Mario Morales Domínguez**

Resumen

Siguiendo a Boris Groys, es necesario dar un giro en la forma de entender el arte, pasando de la estética hacia la poética. El objetivo de este texto es reflexionar acerca de las consecuencias que este giro trae para la teoría del arte. Primero, se exploran las repercusiones teóricas sobre conceptos como “arte moderno”, pero también el sujeto, la multitud y el caos-mundo contemporáneo. En un segundo apartado, se aborda el caso Cráter Invertido, grupo de artistas mexicano que hace uso de la imaginación política para la producción de su obra y para su constitución como colectivo. Se concluye que para pasar de la estética a la poética en la crítica de arte, es necesario dejar atrás muchos supuestos que hasta ahora se tienen y comenzar a integrar nuevos factores al debate, tal como en este texto se hace con la imaginación política de Cráter Invertido.

Palabras clave: imaginación política, la Jovencita, multitud, #YoSoy132, movimientos sociales.

Abstract

If we follow to Boris Groys, it is necessary to make a turn in our understanding of art, from Aesthetics to Poetics. The purpose of this text is to make a reflexion about the consequences of this turn into art theory. First, we explore the theoretical consequences on concepts such as “modern art”, but also the subject, multitude and contemporary chaos-world. In a second section, we

* Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Becario del Instituto de Investigaciones Estéticas, asesorado por la doctora Linda Báez Rubí.

expose the Cráter Invertido case, a group of artists that uses the political imagination on the production of their work and on the constitution of itself as a collective. We conclude that to move from Aesthetics to Poetics in art criticism, it is necessary to leave behind lots of assumptions that we have now and we have to start to integrate new factors to the debate, as we do in this text with the political imagination of Cráter Invertido.

Key words: political imagination, the Young-Girl, multitude, #YoSoy132, social movements.

De la estética a la poética de lo múltiple

De forma relativamente reciente hay una serie de intentos por resignificar la historia de lo que se ha llamado *arte moderno*. En el relato más común, el *arte moderno* comienza con una búsqueda de la innovación continua alrededor de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se ha situado, incluso, la *invención del arte* en este periodo (Shiner, 2004). Por supuesto, si se toma al arte como una invención no es porque antes de ello no hubiera ningún tipo de manifestación humana que expresara los mismos ideales, sentimientos o necesidades. Más bien, lo que se intenta remarcar con este señalamiento es que la noción de arte como la conocemos y la utilizamos actualmente es una construcción social histórica y, por lo tanto, puede estar sujeta a modificaciones. De acuerdo con Larry Shiner (2004), la *invención del arte* tiene que ver con el nacimiento de academias especializadas en ello, de la misma manera que con el intento de legitimar un movimiento revolucionario de gran escala. Se trata de la Ilustración y el proyecto moderno de la humanidad. Alrededor de este periodo, la estética emerge como rama de la filosofía y como disciplina especializada encargada de los debates del arte con Baumgarten; nace también la historia del arte como una disciplina, con Winckelmann; y se establece de forma definitiva la categoría de bellas artes, tal como las conocemos ahora, con Batteux. Pero fue Kant quien confirió al juicio de lo bello –y así al trabajo del artista, quien se encarga de ello a partir de la imitación de la naturaleza– el estatuto

más profundo del ser humano. El juicio de lo bello para Kant (2003) es definido en negativo, no nos da conocimiento ni es útil, sólo nos liga con la necesidad de un sentido común no empírico y más allá de la inteligencia, pero que se exige como universal a fin de constituirse como principio que ligue la naturaleza, la libertad y lo suprasensible bajo una misma finalidad. El arte, dentro de este proyecto, quedó comisionado a llenar las necesidades espirituales del hombre ilustrado.

De acuerdo con Arthur Danto (1999), ese relato quedó terminado a mediados del siglo XX, cuando los objetos artísticos ya no son en absoluto distintos a los de la cotidianidad. El arte logró imitar completamente a la vida y entonces se rompió el relato moderno del mismo. Después de eso sigue lo que conocemos como arte contemporáneo, donde nada sigue un relato mayor, sino que cada obra representa la emergencia o el seguimiento de un proyecto diferente. El relato de Danto tiene problemas, puesto que desde el siglo XIX los románticos ya habían dado cuenta de que si el arte tenía la función de dar sentido al mundo humano en su totalidad, entonces la vida en sí misma tendría que convertirse en una obra de arte. Este imaginario romántico quedó grabado en la figura de Friedrich Nietzsche, el filósofo que al ver la caída de todo el proyecto civilizatorio con anticipación, proclamaba que habría que convertirnos todos en creadores y asumir el reto de tener que dotar constantemente a la vida de sentido aun con todas las contradicciones y sinsabores que pueda tener. Para Nietzsche (2000), somos proyecciones artísticas, por lo cual, nuestra existencia sólo está justificada si nos concebimos como fenómenos estéticos.

En la historia del arte, desde los dadaístas había un cuestionamiento directo hacia el ambiente artístico como esfera separada de la vida, incluso se podría rastrear desde el Realismo y los salones independientes del siglo XX. Pero la forma de interpretar esta historia es lo que quizá no ha dejado resaltar estos esfuerzos, pues tan sólo el hecho de que se vea a la esfera del arte como algo separado de la vida es ya un problema. Siguiendo la interpretación de Boris Groys, el problema es que durante mucho tiempo el discurso sobre el arte quedó confinado a la estética. “La actitud estética es la actitud del espectador”, dice Groys (2014:10). El peligro de ello es que conlleva algunas nociones de las que el teórico

Walter Benjamin ya había advertido, desde su famoso ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003). Tales nociones son las de “creatividad”, “genio”, “misterio” y “valor imperecedero”, entre otras, vinculadas con el *aura* de la obra. Y junto con estas concepciones auráticas viene la necesidad de cultivar el buen gusto, pero también la posibilidad de la estetización de la política. Como sabemos, el siglo XX resintió el cumplimiento sobre todo de este último peligro, ya no sólo en el ámbito del arte, sino sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, en lo que Guy Debord llamó en su momento *la sociedad del espectáculo* (1999).

De acuerdo con Groys (2014), el discurso de la estética, con todo y sus denuncias y advertencias, dominó en épocas pasadas simplemente porque había más espectadores que artistas, pero ahora no es así. Hoy todos producimos imágenes, de nosotros mismos, dobles, avatares, etcétera. Por ello, este autor propone entonces salir de la estética para interpretar la obra desde la poética, es decir, desde el productor y no desde el receptor. Desde la estética, por supuesto, también ha habido esfuerzos que, siguiendo la línea de Benjamin, miran hacia una politización del arte, en lugar de una estetización de la política. El trabajo de Jacques Rancière es un buen ejemplo de ello. Sin embargo, el mismo Rancière (2011) ha señalado un conflicto en la separación entre estética y poética, que quedó marcado desde el nacimiento de la primera como disciplina encargada de las reflexiones sobre la esfera del arte. La estética, definida desde aquí como el régimen de inteligibilidad por medio del cual se hacen pensables y definibles las cosas del arte, conlleva el riesgo de convertirse en una especie de discurso capcioso susceptible de ser utilizado al antojo de quien se apropie de éste para establecer diferencias entre aquellos que pueden captar el sentido estricto de una obra y los que no, quien ha desarrollado el gusto y quien no. La estética, dice Rancière (2011), conlleva siempre una política, es decir, una distribución de lo sensible donde algunas cosas son percibidas por encima de otras, o incluso algunas son negadas o simplemente ignoradas. “Así, el malestar estético es tan viejo como la estética misma”, apunta Rancière (2011:8). De esta manera, si Groys propone voltear una vez más hacia la poética, es justamente debido a que la política tiene que ver con la multiplicidad de las voces, es decir, con la pluralidad de creaciones

de todo tipo. “La dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar, a su emergencia” (Groys, 2014:15).

Este giro hacia la poética no deja de lado, por supuesto, a la estética, simplemente presta atención antes a la emergencia y luego a la recepción. Como consecuencia directa de esto, tenemos evidentemente un cuestionamiento a los regímenes estéticos que bien describe Rancière como fuerza vital del arte. Pero este giro le da un matiz más bien nietzscheano a la lectura del arte, pues coloca el acento en las potencialidades de la creación, mismas que, como lo señalamos, lejos de ser recientes, han acompañado a la reflexión artística casi en todo momento. No es casualidad entonces que justamente en las últimas décadas del siglo XIX, al tiempo que escribe Nietzsche, también comenzara una ola de rupturas en el arte que derivarían en lo que en el siglo XX conocemos como vanguardias. Desde la lectura de Groys, algunos personajes como Kandinsky, Malevich, Hugo Ball y Marcel Duchamp, actuaban y generaban su arte desde un impulso creador, donde lo importante es el gesto de hacer algo y de dónde proviene, más que cuál es el destino final de las obras. “Actuaron como personas públicas colocando al mismo nivel artículos periodísticos, docencia, escritura, performance y producción visual” (Groys, 2014:15). Esto se interpretó como reacción a la industria, pero también podrían ser interpretados como transformaciones de la estética hacia la poética, pues buscan ya no una satisfacción para un público, sino una autopoética o producción de un Yo público basada en la visualización de una subjetividad.

Los proyectos vanguardistas generalmente son interpretados como fallidos, pues jamás lograron revolucionar la vida como querían y fueron más bien superados todo el tiempo por la tecnología y los medios y aparatos de comunicación y propaganda masiva (Hobsbawm, 1999). En el mejor de los casos se podría decir que fueron asimilados. Pero hay otras lecturas para interpretarlas no como un fracaso, sino como una paulatina inserción en la vida cotidiana: “[...] en conjunto, sumando los esfuerzos de futuristas, dadaístas, surrealistas, letristas, músicos experimentales, poetas beat, situacionistas, yippies y demás

revolucionarios culturales, sus batallas por transformar la vida resultan fructíferas” (Granés, 2011:11). De acuerdo con esta lectura, mientras que el proyecto y el imaginario comunista sufrió un gran golpe en la década de 1980, el puño invisible de las vanguardias se ha instaurado y ha cambiado la vida, transformando valores a gran escala. Ahora bien, el problema es que hoy la rebeldía, la transgresión y lo excitante se ha vuelto cotidiano. El papel del arte en este contexto, aunque en algún momento a principios del siglo XX pudo haber sido transgresivo y propositivo, ahora se ha convertido en una práctica cómoda donde cualquier cosa puede ser considerada como obra siempre y cuando alguien con influencia lo justifique (Granés, 2011). Es por ello que hace falta una relectura del arte y sus potencialidades políticas, pues aunque efectivamente, las rupturas del mundo artístico impregnaron los demás ámbitos de la cultura con el paso del tiempo, lejos de que eso signifique alguna emancipación para el hombre, parece que se ha vuelto un arma de sujeción mucho más sofisticada. A partir de finales del siglo XX, el sistema de flexibilización del trabajo ha alcanzado un grado tan alto que lo único que hemos obtenido como civilización ha sido no más que autoengaño y autoexplotación en extremo.

Como señala Hal Foster, el sueño de reconciliar el arte con la vida que se buscaba en muchos de los movimientos de principios del siglo pasado y en un proyecto tan importante como la Bauhaus, lo único que trajo fue una cultura totalmente dominada por el mercado, que este autor identifica como *cultura del diseño*. Se trata de una cultura “sin perfil” donde lo que triunfa es el diseño de la personalidad como un producto más del mundo mercantil. En ella, lo que resulta objeto del diseño es el sujeto mismo (Foster, 2005). “En un mundo de diseño total, el hombre se vuelve una cosa diseñada, una suerte de objeto de museo, una momia, un cadáver a ser exhibido públicamente”, diría, por su parte, Groys (2014:31). De una forma un tanto mordaz, el Comité Invisible, Tiqqunim, ha identificado este imperativo bajo la etiqueta de *la Jovencita*: “La reducción de la vida humana a simple carne que vigilar y gestionar según parámetros estandarizados de belleza, salud o placer” (2012:7). Así, bajo la organización y control total de las formas-de-vida, se ha hipostasiado la juventud y la feminidad como sustrato de lo que Foucault habría identificado como biopoder, es decir, un

poder que a partir de las disciplinas del cuerpo y la regulación de las poblaciones se propone tener dominio sobre todos los aspectos de la vida (Foucault, 2007). El resultado es un sujeto estetizado que se ve incluso a sí mismo como un objeto de contemplación. “La Jovencita se parece a su foto”, “La Jovencita lleva la máscara de su rostro”, “La Jovencita vive secuestrada por su propia belleza” (Comité Invisible, 2012:38, 41, 63).

Siguiendo al Comité Invisible (2010), la constitución de ese Yo tan delimitado, separado, clasificable y censable se forjó no como una simple mentira que nos inventamos para sobrevivir, sino como una campaña militar y publicitaria con el objetivo bien definido de abolir un lenguaje para la experiencia común y personificar la masa, individualizar todas las condiciones, de vida, de trabajo, de desgracia. Lo único que nos deja es un sentimiento de vacío, pero “[...] nuestro sentimiento de inconsistencia no es sino el efecto de esta tonta creencia de la permanencia del Yo, y del escaso cuidado que ponemos en aquello que no hace” (Comité Invisible, 2010:17). Todo esto nos lleva entonces a que si vamos a hacer caso a Groys, para poner atención en la posibilidad autopoiética y la asunción de hacerlo públicamente, habría que pasar a este Yo por la crítica de la biopolítica. En otras palabras, para ir más allá de la visión del arte como algo que simplemente sirve y forma parte de esta maquinaria de sujeción absoluta, la crítica de arte ha de salir de los espacios ahora destinados a ella para pasar a ser también una crítica de la sociedad y de la subjetividad.

La aspiración de la estética como disciplina se enmarca dentro del proyecto ilustrado. En éste, el mundo se ve como un arsenal de objetos dispuestos para que el hombre se realice a partir de ellos por medio del uso de su razón y logre lo que Kant (1979) veía como un plan secreto de la naturaleza para la constitución del Estado perfecto en la sociedad civil. Sin embargo, el mundo concebido desde este proyecto ha cambiado en su totalidad. Hoy nos encontramos en un mundo más bien desfragmentado. Edouard Glissant lo ha identificado con la etiqueta de “caos-mundo” y lo describe, en su *Tratado del Todo-mundo*, como el “[...] actual choque de tantas culturas que se prenden, se rechazan, desaparecen, persisten sin embargo, se adormecen o se transforman, despacio o a velocidad fulminante” (2006:25). En otra

parte lo describe como “[...] la colisión, la intersección, las refracciones, las atracciones, las convivencias, las oposiciones, los conflictos entre las culturas de los distintos pueblos de la totalidad-mundo contemporánea” (2002:82). Todo se ha vuelto volátil, errático, impredecible. Ante ello, un pensamiento como sistema al estilo ilustrado ya no es suficiente. No alcanza a explicar nada. Hace falta una *poética de la relación*, diría Glissant: “[...] esa posibilidad de lo imaginario que nos mueve a concebir la globalidad inasible de un Caos-mundo como ése, al tiempo que nos permite que despunte algún detalle y, muy particularmente, nos permite cantar el lugar que nos corresponde, insondable e irreversible” (2006:25-26). Hace falta un pensamiento ya no de sistema, sino diseminado en archipiélagos, como es hoy la relación entre las culturas. Si es poético este pensamiento es porque tiene que estar constantemente creándose, permanentemente actualizándose como única posibilidad de inscribirse en la impredecibilidad actual.

De esta manera, el Yo no puede ser concebido tampoco como unidad ni como sistema cerrado y definido. El Yo es atravesado por todo tipo de voces, personalidades, imágenes, avatares, flujos. La hipótesis del Yo se agrieta por todas partes, diría el Comité Invisible (2010). Hemos entendido ahora que el Yo se genera siempre en la relación con los otros. Como ya lo habría descrito Gilbert Simondon (2009), toda individuación es ya de por sí un proceso que supone una realidad preindividual y una constante reindividuación que se genera en la tensión entre el individuo y su medio. Materia, vida, espíritu y sociedad no son sino diferentes regímenes de individuación que se encuentran a su vez en constante proceso. Por lo tanto, hay que entender que la individuación psíquica y colectiva son recíprocas entre sí. El tipo de subjetividad que surge de un entendimiento como éste ya no se constituye como una unidad sin fisuras, fallas o grietas. Al contrario, se trata de un sujeto que no tiene de otra más que siempre estarse creando y recreando. Este tipo de subjetividad autopoietica conlleva una realidad transindividual de sí, es decir, que todo el tiempo está participando de nuevas individuaciones. Pero lejos de que esto implique una ambigüedad o falta de dirección para el individuo, se trata, incluso, de una subjetividad que entre más participe de la experiencia

colectiva, más se radicalizan sus rasgos individuales: “[...] lo colectivo como axiomática que resuelve la problemática psíquica” (Simondon, 2009:36). Rescatar una conceptualización como la anterior, puede ser útil para ir más allá de una visión del Yo que al creerse un sujeto creador y privilegiado, en realidad termina siendo sólo un producto más del mismo sistema de autoilusión donde la voluntad del individuo ya no tiene ningún efecto ni sentido para un mundo fraccionado.

En ese sentido, no se podría hablar más del sujeto si no se toca el tema de la multitud que lo compone y de la que forma parte constitutiva también. Habría que hablar de *la multitud como subjetividad*, siguiendo a Paolo Virno, pero también de *la subjetividad como multitud*, en este caso. Hablamos de un sujeto múltiple, una multitud creadora que se define, si seguimos a Virno (2003), a partir de predicados variados: *a)* bajo los términos de la individuación que describimos arriba; *b)* en relación con la biopolítica descrita por Foucault (2007), cuyo centro de operaciones es la fuerza de trabajo física y mental; *c)* respecto a tonalidades emotivas específicas, como el cinismo y el oportunismo, que responden a un nihilismo productivo sostenido sobre la precariedad y la variabilidad extrema; y *d)* en torno a las hablaturías y la avidez de novedades que Heidegger (1971) habría descrito como síntomas del olvido del ser, pero a la que Virno da un giro, de la mano de Benjamin, para ver ahí la posibilidad de una expansión de las capacidades perceptivas humanas. A su vez, en sentido inverso, la multitud por sí misma tiene potencialidades que en la era de la biopolítica pueden convertirla en un sujeto político de gran relevancia, como lo han señalado Michael Hardt y Antonio Negri (2004). La multitud en estos términos ya no es equiparable a la masa como se planteaba a finales del siglo XIX y parte del XX. No es homogénea y dominable, sino plural y abierta, pues está compuesta de fuerzas y sujetos sociales diversos y multiformes distribuidos en red. Por su pluralidad infinita, la multitud pone en entredicho cualquier proyecto de globalización o mundialización, y ante cualquier intento de tomar al mundo como un todo disponible para ser manejado al antojo del hombre, responde con el altermundismo. La multitud sería entonces un nuevo tipo de sujeto creativo de gran escala cuyos parámetros de transformación social están

siempre por definirse. Así, tanto el sujeto como la multitud cobran nuevas dimensiones si se articulan conjuntamente. El resultado ya no se trata de un individualismo convenenciero que acaba siendo un servidor del sistema económico actual, cuya falta de postura política le hacen irse siempre con el mejor postor para vender su identidad. Es más bien un órgano autopoietico que en última instancia todo lo mide frente al peso de la creación artística.

Si Guy Debord y los situacionistas proclamaban la eliminación del arte para llevarlo a la vida, era porque éste se veía como partícipe de un espectáculo que envuelve al total de la sociedad. Por lo tanto, para Debord (1999), la única forma de realizar el arte era suprimiéndolo. Como se puede ver, este arte que denunciaba Debord era el de la contemplación y los espectadores pasivos. Era el arte visto desde la estética. Ahora bien, bajo una poética de lo múltiple como la que hemos descrito aquí, la diferencia entre espectador y creador ni siquiera se sostiene. Toda creación es individual y colectiva a la vez, incluyendo el arte y el espectáculo. Ninguno de los dos estuvieron jamás separados de la vida. Esta visión podría servirnos ahora no solamente para resignificar y volver a contar la historia del arte desde otros lugares que han sido excluidos de este relato, como puede ser la artesanía o el diseño, a la manera del ya citado Larry Shiner (2004). También puede ayudarnos para interpretar eso que se ha llamado “arte contemporáneo”, una etiqueta ambigua que si no se sigue cuestionando y haciendo crítica a partir de ella a cada momento, puede caer, como es su tendencia, en un membrete que sólo sirva como justificación para una práctica mercantil de especulación y rapiña a escalas multimillonarias. Sobre todo, y más allá de la crítica e interpretación solamente, la práctica artística puede verse reconfigurada desde su concepción. Esta perspectiva nos invitaría, como diría el Comité Invisible, a “[...] percibir un mundo poblado no de cosas, sino de fuerzas, no de sujetos, sino de potencias, no de cuerpos, sino de vínculos” (2014:61). El arte que estaría por venir entonces sería uno en el que cualquiera de nosotros tiene lugar.

El caso de Cráter Invertido y la imaginación política

Para tratar estos temas sobre un ejemplo concreto, veamos lo que tiene que decirnos esta noción construida de sujeto múltiple que hemos hecho hasta aquí en relación con alguna práctica artística realizada en la Ciudad de México. Para empezar, sería necesario dar cuenta de que actualmente en la ciudad hay un auge de espacios artísticos que se pueden identificar con la etiqueta de “independientes”, en el sentido de que son sostenidos por personas muchas veces ajenas a alguna institución estatal o académica. Se trata generalmente de lugares rentados como departamentos o bodegas que de pronto un grupo de amigos, regularmente estudiantes, profesores o aficionados de arte, convierten en espacio de exposición o galería. Evidentemente la independencia de estos espacios está lejos de ser total, pues en muchos casos dependen de becas institucionales, o al menos muchos de los integrantes de los grupos que los mantienen siempre tienen algún vínculo con el arte institucional. Sin embargo, lo cierto es que el surgimiento de este tipo de espacios es algo que se ha forjado desde mucho tiempo atrás y requiere de un verdadero esfuerzo por sostenerlos.

Al mismo tiempo, se realiza un esfuerzo por registrar esta situación desde diferentes plataformas, sobre todo desde iniciativas individuales o grupales relacionadas con este mismo impulso independiente como blogs de internet o sitios autogestionados. Es destacable, por ejemplo, el sitio de *YEI Magazine*,¹ ya que trata de mostrar una panorámica de los espacios independientes en México, tomándolo como un movimiento social identificable. Además, se pueden encontrar en este sitio algunos intentos por generar teoría, investigación y crítica relacionada con estos temas. Uno de los tantos grupos de artistas que conforman este fenómeno social mexicano es el colectivo Cráter Invertido, que se distingue por su relativa antigüedad respecto a muchos de los demás, por su vinculación con ciertas tendencias políticas subterráneas en la ciudad y también por haberse consolidado no solamente como

¹ [<http://www.yei-magazine.com>].

espacio de exhibición y generación de obra, sino como casa editorial que publica libros, revistas y *fanzines* que de alguna manera registran el propio proceso de creación del colectivo.

Este grupo comenzó en 2009 como una tienda cooperativa de algunos maestros y alumnos que operaba en la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, en la Ciudad de México, de donde todos ellos formaban parte. Desde un principio, Cráter Invertido ya albergaba a su vez a una serie de colectivos o grupos de trabajo más pequeños. Algunos de ellos se dedicaban a la gráfica, colectivo Siempre otra vez; algunos a las intervenciones urbanas, Biciperras; algunos simplemente a tratar de satisfacer los contenidos que las materias oficiales de su universidad no podían llenar, Grupo D. Más tarde, en 2012, coincidió que varios de los miembros terminaran sus cursos y la emergencia de un movimiento ciudadano de gran escala conocido como #YoSoy132. El grupo se vio involucrado en las movilizaciones políticas de ese año, intentando aportar su propia visión al movimiento, dándole prioridad al uso del arte y la imaginación contra el poder dominante. A partir de ese momento, el Cráter Invertido dejó de ser una cooperativa donde sólo los miembros tienen parte y palabra para convertirse en un espacio para la discusión política y la planeación de acciones de todo tipo con el fin de activar una imaginación política a nivel social.

Una vez que estuvieron fuera de la academia, se hicieron de un espacio en la colonia Obrera y éste se prestó para una gran cantidad de actividades de diversos tipos. Desde entonces, a través del Cráter Invertido como plataforma colectiva y espacio a disposición, se llevan a cabo exposiciones, performances, talleres, presentaciones de libros, mesas de discusión, conciertos, fiestas en apoyo a alguna causa, etcétera. Una de las piezas de arte de aquel entonces es una caja más o menos plana de menos de un metro cuadrado que contiene una obra de cada uno de los miembros. Esta *Caja de cenizas volcánicas*, como se le llamó, puede contener entonces una resortera y una piedra envuelta en periódico dispuesta a ser lanzada en algún momento contra un vidrio cualquiera, una oreja de una estatua de Miguel Hidalgo con su debida solicitud de rescate o una rebanada de pastel de hule espuma, entre otros. Cada una de estas piezas comporta un juego de referencias

relativas a una historia y un lenguaje muy mexicanos. Pero la principal función de la caja en su totalidad fue ayudar a pagar la renta del espacio con su venta. Sólo con este tipo de artilugios o recursos es que Cráter ha podido sobrevivir en un contexto tan difícil para el arte, y para todo lo demás, como el nuestro.



Cráter Invertido,
Caja de cenizas volcánicas

Durante un tiempo, el colectivo pudo sostener el lugar con la venta de las cajas. Al cabo de este tiempo, otros colectivos se mudaron al lugar con el fin de apoyar económicamente, pero también de generar un intercambio entre grupos afines. Así, se unió el colectivo de *hackers* llamado Rancho electrónico y la disquera de música *punk* La furia de las calles. Cuando se hizo insostenible el proyecto de esta manera, recurrieron al apoyo de algunas becas estatales dirigidas a artistas nacionales para poder conseguir otro espacio, esta vez en la colonia San Rafael, donde continúan con su iniciativa. Desde entonces, bajo una ética del hacerlo como se pueda, han mantenido el proyecto vivo gracias

a una permanente pesquisa de auxilios de todo tipo: venta de obra, becas, cooperación voluntaria, etcétera. En esta búsqueda, sin embargo, no están solos. Constantemente colaboran con diferentes colectivos, ya sea de artistas o de activistas, o personajes individuales que buscan desarrollar su obra en un ambiente atípico y en comunidad. Fue en 2014 que, como parte de una subdivisión del Cráter, dieron cabida a una línea editorial bajo el nombre de Cráneo Invertido, junto al de otros artistas, escritores, dibujantes y en general creadores independientes a través de publicaciones autogestivas impresas y virtuales. Este subproyecto de Cráter Invertido se ha convertido en una pieza medular para dar salida a las inquietudes con que el grupo ha cargado desde su inicio, algunas de las cuales desglosaremos en lo que sigue.

Cráter Invertido (2013) se ha definido a sí mismo como:

[...] una fuerza volcánica colectiva que busca construir un lenguaje artístico para agitar la realidad: maquinaria que teje alianzas, proyectos, complicidades y que produce piquetes de ombligo destinados a sacudir los monstruos producidos por la pasividad. Buscamos dar identidad a problemáticas que surgen de la contradicción en la que habitamos.

Es importante dar cuenta de que todo lo que gira alrededor de este Cráter Invertido tiene que ver con lo colectivo. En primer lugar, el hecho de que se conformen como grupo es muestra de una forma de operar que va más allá de la figura del artista individual que centrado en un objetivo fijo o en su propio virtuosismo planea su próxima gran obra. Por el contrario, en Cráter muchas de las producciones no tienen siquiera un autor determinado. A veces son simplemente anónimas y a veces son colectivas. En segundo lugar, no es casualidad que se encuentre enmarcado dentro de este auge de espacios independientes. Esta inclinación no surge de la nada. Tiene que ver, entre muchas otras cosas, con la falta de oportunidades en las empresas e instituciones existentes que tienen los jóvenes recién egresados de las escuelas de artes y gestión cultural y su necesidad urgente no sólo de sobrevivir ejerciendo su vocación sino de hacerse un lugar a costa de lo que sea en esta sociedad de competencia brutal. En tercer lugar, también es necesario situarlo respecto a una tradición y un momento histórico

muy peculiar que nos permite abrir la aproximación crítica de su existencia hacia otros lugares que van más allá de lo que regularmente se consideraría su “obra artística”.

Respecto al último punto, la tradición de los grupos artísticos en México es muy amplia, y no solamente se trata de una forma de proceder que carga con los propósitos de la crítica del artista individual de algunas vanguardias como el dadaísmo o el surrealismo, sino que de manera notoria se engarza con las condiciones políticas-económicas del país en cada momento histórico. En ese sentido, Cráter Invertido se junta con cierta tradición de los grupos artísticos en México que incluiría por ejemplo a: La Perra Brava, Proceso Pentágono, No-Grupo, Taller de Arte e Ideología, Tepito Arte Acá, Germinal, entre otros. La historia de los colectivos en México está vinculada íntimamente con la tradición del arte político. Sobre todo valdría la pena mencionar los acontecimientos de 1968 como detonante para la emergencia de gran cantidad de grupos con fuertes tendencias políticas (Híjar, 2008), pero incluso se podría rastrear un compromiso político desde el movimiento muralista mexicano: “La de los muralistas fue una subversión exitosa porque fue política [...] Los muralistas fueron artistas de Estado, pero no fueron ajenos a la ética” (González, 2008:17-18).

Evidentemente, habría muchas anotaciones que se tendrían que hacer aquí antes de dictar alguna postura última y determinista acerca de la historia y la situación política mexicana en relación con el arte producido en este país. Ha habido un sinnúmero de incidentes, episodios y circunstancias que han marcado a nuestro país y que requerirían un acercamiento muy detallado para dar cuenta de ellas. Sin embargo, en la opinión popular, México se caracteriza por estar reconocidamente, desde hace casi un siglo, más o menos bajo el dominio de una misma élite en el poder. Y aunque siempre ha habido arte político en México, pareciera que se hace cada vez más arduo sostener propuestas como éstas. Como lo ha señalado Daniel Montero (2013), para el arte en México, las políticas neoliberales que fueron puestas en marcha desde 1988, con la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la presidencia, significaron no solamente la entrada de inversiones y la emergencia de empresas de todo tipo, sino también un intento de co-optación por parte del Estado a partir de la fundación de una institución como

Conaculta para el fomento de las artes a través del gobierno. Así, se volvió cada vez más difícil pensar siquiera en una posible disidencia radical respecto del capital entre los artistas, pues el sistema incorpora todo tipo de propuestas por más alternativas que pudieran llegar a ser.

Sería importante extendernos sobre los acontecimientos que se dieron en el 2012, no sólo porque es un año crucial para el caso de la cooperativa Cráter Invertido de la que estamos hablando, sino porque lo es también para todo México. En este año, la advertencia del regreso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) al poder representaba simbólicamente un retroceso del país en muchos sentidos. No sólo artistas, sino todo tipo de iniciativas individuales y colectivas se vieron reunidas alrededor de este acontecimiento para intentar evitarlo. Así, previamente a las elecciones presidenciales, además de la indignación mostrada dentro de los canales oficiales de discusión política, ya bajo la modalidad de uso de distintos medios de comunicación masiva o de protestas de diferentes tipos, se disparó también una gran cantidad de manifestaciones de descontento social a través de infinidad de medios y formas inusitadas. Lo importante del movimiento #YoSoy132 es que fue un momento político, estético e incluso poético, como lo hemos manejado aquí. Dentro de él fue posible visualizar no sólo frentes y organismos sociales que no se veían normalmente, sino principalmente se hicieron imaginables otro tipo de organizaciones o estructuras sociales. Por muy poco definidas que estuvieran sus demandas, no hay que olvidar la importancia que tenía en ellas la democratización de los medios. Como lo ha dicho Francisco Barrón Tovar (2012), se trataba de una disputa por la sensibilidad, es decir, por la apropiación de los medios de producción y reproducción de imágenes. En ese sentido, incluso más que solamente estético, reclamaba un derecho de creación, exposición y distribución de las expresiones populares.

Pero, como sabemos, este tipo de demandas no se le pueden hacer a ninguna institución en particular. Probablemente involucra una reestructuración social en su totalidad, o probablemente se trata tan sólo de llevarlo a cabo sin pedir permiso a nadie. Los clamores de democracia y de transparencia, en los términos en que los planteaba el #YoSoy132, tenían que venir emparejados con una democratización de los medios, eso estaba claro. Pero lo que no se sabía era exactamente

quién podría atender estas demandas ni qué tipo de orden emergería después de ser resueltas, en caso de que lo fueran. De Los Pinos a Televisa, simbólicamente, en las calles estaba la disputa. En *#YoSoy132. La primera erupción visible*, Jesús Galindo y José González-Acosta (2013) defienden que este último estallido social multitudinario de México, se trató de un movimiento estético más que político a la manera tradicional. Esto representa nuevas formas de organización, convivencia y sobre todo de identidad a través de comunidades estéticas que se forman bajo condiciones etéreas y efímeras. Esta nueva sociabilidad se basa en un amplio consumo cultural de gente con tiempo, dinero y educación suficiente para conformarse como una multitud crítica, curiosa e independiente. Teniendo como antecedente aquellos grupos basados en marcas de ropa, programas de televisión, música, cine, política o estilos de vida que se desarrollaron a lo largo del siglo XX, ha llegado el momento en que las comunidades se forman gracias a los diversos sistemas de información virtual, a distancia y de propagación inmediata. De tal manera que también actúan sobre la vida urbana y cotidiana; y lo hacen siempre dándole sentido a su manera. Pues bien, para que se pasara de lo meramente estético a lo poético, en este caso, hizo falta una coyuntura política.

En este contexto, las imágenes iban y venían, de las calles a las redes sociales, del imaginario público a las propuestas más creativas, de los medios tradicionales como la televisión y la radio a los *memes*, caricaturas y piñatas generadas desde el desprecio a estos mismos canales, siempre con su respectivo viceversa. Una obra de Cráter Invertido que ilustra muy bien este tipo de recorridos es una bandera nacional con los colores cambiados. El verde y rojo al quedarse sin irradiación alguna se tornan simplemente negros. “La bandera forma parte del proyecto “*Visceras de nación*” que consistió en atacar o modificar los símbolos patrios, los cuales identificamos como fundamento ideológico del régimen pseudodemocrático y narco-militarizado del México actual”, ha dicho Cráter Invertido en una entrevista con Isaura Leonardo (2014). Pero lo curioso de esta intervención al símbolo nacional es que muy pronto la idea fue apropiada por otros colectivos o manifestantes individuales. “Cuando las sacamos a la calle en el 2010 era en un contexto específico de rechazo a los asquerosos festejos patrios que nos impusieron ese

año mientras se desataba una recia guerra contra el pueblo, que continúa en nuestros días” recuerdan los miembros del colectivo (Leonardo, 2014). Pero para el 2012, la bandera ya se había convertido en una insignia de dominio popular. No solamente era común ver reproducciones muy similares que llevaba algún manifestante en medio de las protestas, sino que incluso comenzaron a venderlas como una especie de recuerdo o emblema de identificación con la lucha. Y más allá de eso, hubo también nuevas apropiaciones: “De hecho hay otra bandera, no blanquinegra, sino la **NEGRA** total” (Leonardo, 2014). He aquí un ejemplo claro de cómo la configuración de un colectivo artístico se engarza con la multitud generando retroalimentaciones en ambos sentidos.



Cráter Invertido,
Bandera “blanquinegra”

El movimiento #YoSoy132 poco a poco fue cobrando diferentes formas con tal de conseguir una irrupción que desestabilizara el sistema. Se organizaron infinidad de asambleas en gran cantidad de universidades. Al haberse originado el movimiento en torno a

un evento de la Universidad Iberoamericana (UIA), de inmediato se hizo la indistinción entre universidades públicas y privadas. En las manifestaciones participaban todos los estudiantes por igual. Así, como lo ha señalado Marco Estrada Saavedra (2014), se constituyó rápidamente como un sistema de protesta autopoiético al cual se adhirieron no solamente los estudiantes de todo el país, sino los familiares de éstos, organizaciones, colectivos y la sociedad en general. El movimiento creció exorbitante y heterogéneamente. Por todos lados se comenzó a discutir sobre temas sociales, llegando no sólo a todos los estados de la República, sino también a otros países. Se trató de una irrupción inesperada y novedosa que se vivió como una experimentación y una experiencia anómala, como una dinámica de acción directa que, en su movimiento, configuró nuevos horizontes sociales y culturales (Salazar y Cabrera, 2013). Así, pronto estaban involucrados todo tipo de asociaciones civiles, cosa que, por un lado, ayudó a hacer crecer el movimiento, pero por otro también lo llenó de disconformidades que poco a poco se fueron haciendo más grandes.

Después de un tiempo, lo que fue el #YoSoy132 regresó en gran medida a las formas tradicionales de lucha, con las mismas organizaciones sociales como actores y bajo las mismas dinámicas (Barrón, 2012). Sin embargo, aún quedan muestras de que algo cambió. Lo importante del #YoSoy132 es que fue un momento político dentro del cual fue posible visualizar no sólo frentes y organismos sociales que no se veían normalmente, sino principalmente se hicieron imaginables otro tipo de organizaciones o estructuras sociales. Este tipo de emergencias está relacionado con un momento de la historia en que sólo una intervención con este carácter podría llegar a constituir un acto político. Se trata del momento en que sólo por medio de la voz de una multitud se puede decir algo. Lo que se dice desde este lugar, por supuesto, no puede ser interpretado de la misma manera que como se hace con los partidos políticos tradicionales. Pero al menos quedó marcado en la historia como un acontecimiento que aún debemos pensar.

No hay que negar que dentro de todo acontecimiento político que involucra multitudes hay un sinnúmero de intereses de todo tipo y se ven envueltas muchas facciones de partidos y organizaciones sociales con posiciones muy establecidas, agendas, ideologías y jerarquías. Sin

embargo, en este caso las multitudes fueron los principales actores, pasando por encima de cualquier postura partidista o ideológica. Incluso se puede decir que por un momento muchas de las jerarquías sociales se borrarán. Fue un acontecimiento en el que se fundieron de alguna manera las subjetividades para exponer un descontento que puso en suspenso todo el orden establecido. Fue en este contexto precisamente que el colectivo Cráter Invertido tomó la asamblea como forma de organización política, en gran medida influenciado por este movimiento político en el cual se vieron involucrados activamente. A partir de este momento, Cráter Invertido comenzó a consolidarse no sólo como un grupo de sujetos, sino también como un espacio para la creación y la imaginación. Físicamente, un lugar de encuentro siempre les permitía llevar a cabo sus reuniones y sus piezas, pero también, por la forma en que están organizados a partir de la asamblea, cualquier asistente a las reuniones pudo tener voz y voto en muchas de las decisiones. Se desarrolló así una especie de democracia directa, al menos en este pequeño espacio.

Cráter Invertido quedó atravesado por este acontecimiento. No tiene sentido pensar la obra individual, y mucho menos una obra aislada de su contexto político y económico, una vez que se ha cruzado por algo como esto. A partir del caso de Cráter Invertido podemos ver cómo para los jóvenes de estas generaciones, el PRI, y todo lo que tiene que ver con su gobierno de 70 años del siglo pasado, representa un Estado de crisis que heredaron ellos y que parece no tener fin, sino justamente haberse prolongado hasta hoy y quizá mucho tiempo más. Como lo ha registrado Helena Chávez McGregor (2014), este grupo, entre otras cosas que ha hecho, se ha servido del año 1994 como un símbolo detonador de una gran cantidad de reflexiones y discusiones llevadas siempre al ámbito de lo artístico. Así, el levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), el inicio del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN), el asesinato de Luis Donaldo Colosio, entre otras cosas, sirven como plataformas para la realización de intervenciones en espacios públicos, publicaciones editoriales independientes, piezas artísticas individuales o colectivas, etcétera. El colectivo entonces se sitúa en medio de las discusiones políticas y estéticas, pero no bajo una militancia específica, sino, en la

mayoría de los casos, por el mero placer de poner en juego una gran cantidad de simbolismos que trazan líneas conectoras entre nuestro presente y toda la historia política mexicana. Este grupo ha buscado a la vez sus propias formas de mostrar las inconsistencias, disparates y barbaridades del contexto político mexicano (Chávez, 2014).



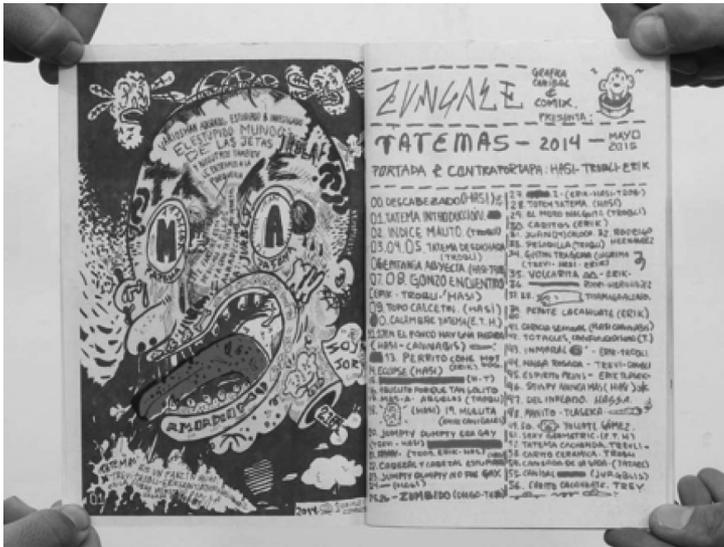
Cráter Invertido,
Hoy 1994 Todos los periódicos de ayer

Con diferentes influencias y líneas de salida que van desde el arte conceptual, vinculado con discusiones acerca de la imagen y la representación en un nivel teórico, hasta autopublicaciones de dibujos individuales o colectivos que tienen más que ver con cosas como la

historieta, los dibujos animados o los *fanzines punk*, Cráter Invertido ha generado ya una multitud de obras multiformes. Ahora bien, estas producciones pueden tener destinos diversos. Algunas pueden ser piezas de museo o de colección, pero otras pueden tratarse más bien de elementos prácticos como simple propaganda. Incluso pueden tener una vida tan efímera como puede ser un papel *craft* o *bond* que cubre una mesa de trabajo, y se llena de ilustraciones, informaciones u ocurrencias de todo tipo para después ser tirada a la basura o en el mejor de los casos ser guardada en un rincón junto a otros tantos ejemplares como éstos. Da lo mismo. En realidad lo que hay que pensar aquí no es tanto si la obra llega a un receptor específico o cuál será la respuesta de éste, sino el impulso por la creación y sus impredecibles derivas. Se trata de un tipo de emergencia que pone en tensión una serie de fuerzas de su contexto; un tipo de creación situada que trata de resolver a su manera problemas relativos a la expresión pero también a la supervivencia.

Recientemente y a raíz de que comenzaron a hacerse cargo de la publicación de varios libros, revistas, folletos o volantes tanto para sus eventos como para su editorial Cráneo Invertido, el colectivo ha intentado impulsar un movimiento editorial desde el “hazlo tú mismo”. Una de las adquisiciones más notables que Cráter Invertido utilizó como una inversión desde que comenzaron a recibir becas para sostener su proyecto, fue una pequeña máquina de imprenta un tanto básica, con la cual se las ingenian para explotar todas sus posibilidades y publicar un sinnúmero de piezas originales. La máquina no solamente la usan los miembros del colectivo, sino mucha gente que pasa por ahí y ha formado parte de diversos grupos de afinidad con los que se mezclan en distinta medida los asociados. Así, en ocasiones los resultados de talleres de dibujo y de conversatorios teóricos pueden quedar plasmados en las páginas de un producto editorial muy bien planeado y configurado, pero también se presta para que algunos cumplan sencillamente sus caprichos con la impresión. Esta amplitud no es para nada casual. Los miembros del colectivo tienen claro que todo gesto, todo trazo, todo registro, es político. No existe un sólo movimiento de una pluma sobre un papel que no traiga consigo la expresión de una singularidad, que no cargue con un alarido de afirmación de vida y de

voluntad de permanencia. No hay línea que se desprecie, pues todas son potencialmente imprimibles y reproducibles al infinito. Alejándose de la lógica de la obra como algo que está destinado a ser contemplado o simplemente admirado, Cráter Invertido propone hacer objetos de uso, de lectura y de participación. Una publicación siempre da entrada a una nueva idea para la próxima. Estas ediciones no invitan a quedarse fascinado por la imagen en un momento de iluminación, sino más bien exhortan a generar tu propia versión con los elementos que tengas a la mano. El arte en todo caso ya no es tomado como algo separado que produce efectos en quien lo mira, sino como un modo de hacer y de dar sentido al mundo en el momento en que se produce.



Cráter invertido,
ZÚNGALE: *Tatemas 2014*

Reconocer la historia y reflexionar sobre la situación actual, sobre todo no estacionarse ante ésta, no aterrarse o decepcionarse para siempre, sino retomarla para crear algo, es lo que podemos aprender de Cráter Invertido. En un conversatorio sobre temas de arte actual en

México llevado a cabo en agosto de 2015 en el Museo Universitario de Ciencias y Artes (MUCA) Roma, uno de los integrantes del colectivo mencionó la noción de “imaginación radical” en relación con la práctica del grupo (Ballesteros, 2015). Este concepto puede ser rastreado en la obra del teórico Cornelius Castoriadis (1983) y se define como una emergencia de la imaginación que surge como creación absoluta, es decir, sin precedentes y separada de cualquier tipo de ideología o marco conceptual. A la vez, esta etiqueta fue recuperada en el 2004 por el artista y teórico Marcelo Expósito en un video titulado precisamente *Imaginación radical (carnavales contra el capital)*. Esta pieza de video se compone como un montaje artístico donde gran parte de las imágenes muestran las manifestaciones multitudinarias de finales del siglo XX y principios del XXI, principalmente en Estados Unidos, caracterizadas por sus expresiones estéticas, burlescas o simplemente divertidas, pero siempre en oposición a la tendencia neoliberal global. El término ha sido retomado recientemente por una línea de pensamiento para hacer referencia a un tipo de imaginación de resistencia y movimientos sociales altermundistas.²

Cráter Invertido, por supuesto, carga con estas influencias también y esto es algo que se refleja siempre en la composición de sus obras. De hecho, cabría bien tomar al Cráter, en su conjunto, como una obra colectiva, un cruce de subjetividades, espacio de encuentros que, a partir de éstos, desboca infinidad de multifurcaciones. Como se señala en un texto que circula en internet a cargo de un colectivo anónimo de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, los nombres o identificaciones personales de los integrantes del Cráter Invertido quizá ni siquiera importan:

Como individuos, o artistas individuales, los miembros son también parte de la sociedad del rendimiento que los obliga a autoexplotarse vendiéndose a quien se pueda y donde se pueda, como cualquiera de nosotros. Pero el Cráter ha devenido algo más grande que ellos, los rebasa como artistas individuales, incluso como grupo de individuos (Fólder 001, 2015).

² [<http://www.radicalimagination.org>].

La imaginación política de Cráter Invertido ha terminado por romper las estructuras de la estética como se piensa generalmente en el ámbito del arte. Se ha convertido en una poética de lo múltiple, donde todas las piezas, aunque puedan llevar un autor o no, son resultado de un proceso colectivo. Esto es así porque, desde su emergencia, el Cráter ya no se podía ver como un organismo cerrado. Más bien asumió que, de entrada, nunca ha habido obra con autor único. Más aún, si lo que se quiere es participar en el campo político, más vale dar cabida a todo tipo de entradas, aportaciones e intervenciones que permitan la autopoiesis colectiva. Este caso queda marcado, quizá sólo a manera de pretexto, como una forma de hacer la crítica desde la práctica con el fin de no quedarse en un ejercicio meramente introspectivo, sino en una reflexión que envuelve a muchos más actores sociales que van desde las instituciones y colectivos independientes de arte en México, hasta los movimientos sociales y la vida de los ciudadanos en general.

Conclusión

Comenzamos este texto dando cuenta de un movimiento conceptual en la forma de abordar la teoría del arte en la actualidad. Se ha hecho necesario una reflexión sobre lo que ha querido decir la palabra “arte”, una vez que pareciera que se ha perdido todo centro respecto a ésta en el así llamado “arte contemporáneo”. Por ello, se ha brindado una breve revisión por parte de algunos autores cruciales para la comprensión de la disciplina estética, haciéndonos ver que quizá todo lo relacionado con el campo artístico no es más que parte de un relato que ha sido contado de cierta manera para sostener un discurso y un cierto tipo de prácticas específicas. Ante ello, se propuso, siguiendo a Boris Groys, rastrear un giro en la interpretación de la historia del arte moderno, cambiando el enfoque para enmarcarlo ya no desde la estética, sino desde la poética. La propuesta de Groys no es descabellada, una vez que podemos dar cuenta de que ya desde el siglo XIX, pero sobre todo desde las vanguardias, existía un impulso encaminado hacia la creación y no tanto a la producción de sensibilidades específicas. El tipo de creación que proponían muchas de las vanguardias era radical

en el sentido de que podía tratarse de un proyecto de sociedad entera, pero también podía ser simplemente un gesto de cuestionamiento o incluso de autodestrucción para con todo el sistema del arte. Sin embargo, con el desarrollo de una enorme maquinaria las posibilidades de creación se vieron dirigidas hacia un modelo de sociedad que tiende al control y manipulación completa de la vida del ser humano, heredado del pensamiento ilustrado por supuesto, pero alcanzando en su máximo crecimiento una versión degenerada de sí mismo que es la que conocemos ahora.

En este contexto, se dedujo que la propuesta de Groys de prestar atención en las posibilidades creativas del sujeto debe ir acompañada de una crítica de la subjetividad y de los dispositivos sociales de subjetivación del mundo actual. Así, fue necesario no sólo remitirse a un desmantelamiento de la figura del Yo, como resultado de una serie de mecanismos políticos y económicos, sino también una crítica de la sociedad contemporánea, dando cuenta de su fragmentación y caos que se ha vuelto parte cotidiana de la vida de todos. Así, realizar una crítica de la subjetividad conlleva también dar cuenta de las multiplicidades que la conforman y que la atraviesan. No es posible una definición del sujeto sin su entorno social, político, económico, etcétera; y, a la vez, la crítica del sujeto se vuelve una crítica de la sociedad. En este punto las fuerzas sociales cobran un papel fundamental, una vez que el sujeto puede ser visto como una multitud concentrada en una individuación permanente, en relación siempre con otras individualidades y en última instancia con una multitud que actúa a nivel global. La obra de arte producida por este sujeto múltiple ha de ser trabajada e interpretada también bajo este tamiz. Desde esta perspectiva es como nos hemos acercado en este texto a la obra de la cooperativa Cráter Invertido.

En un segundo apartado, en relación con el caso Cráter Invertido, distinguimos al menos tres formas en que desde su surgimiento ha sido atravesado por una multiplicidad de factores que nos permiten hacer una lectura crítica como la proponemos: 1) la obra como proceso colectivo; 2) el colectivo en sí mismo como parte de un movimiento social más grande; 3) el movimiento social como manifestación de una historia nacional mucho más amplia. Así, no es posible dejar de ver cualquiera

de las obras resultantes de este proceso como algo que no sólo tiene relación con un artista en particular, ni siquiera con un colectivo. Todas las fuerzas sociales del momento se juntan a la hora en que emerge una obra. De este modo, si bien no ahondamos demasiado en alguna obra en particular, ni la producción de algunos de los miembros o participantes del Cráter, lo que sí se hizo fue generar vínculos entre la creación de una de las obras y sus referentes históricos, sus compromisos y deudas con la multitud, sus correspondencias sociales. La idea era dejar sentadas las bases para una crítica de la obra artística desde una concepción diferente a la de un mero espectador que sólo presta atención en su recepción. Las obras particulares quizá ni siquiera tienen importancia si no se toman como una multitud que se expresa y se manifiesta a partir de diversos lenguajes, si no se da cuenta de las fuerzas y flujos que las componen.

Cráter Invertido, como colectivo, no tiene sentido si no se le coloca en su contexto, si no se toman en cuenta las diversas narraciones que lo atraviesan y que atraviesan también al país entero. Así, detenernos en menciones como la tradición de arte político en México o el movimiento ciudadano #YoSoy132 vale la pena cuando sirven para explicar la forma de operar de este colectivo que, ya sea intencionadamente o no, colocan las piezas para poder visualizar algo más que simplemente un grupo de amigos con la intención de hacer “arte”. En Cráter Invertido queda más bien una muestra de los recursos que las actuales generaciones usan para no solamente subsistir como artistas, sino como sujetos incluso. Si en Cráter Invertido la imaginación política se volvió uno de los recursos primordiales para la creación, fue precisamente porque había que desestabilizar primero una serie de lógicas o supuestos sobre el contexto en el que se producen las obras, y en el que se formaron como artistas ellos mismos, para después comenzar ahora sí a generar propuestas. Pero evidentemente, estas propuestas ya no les pertenecen a ellos. En la medida en que cada obra se ponga sobre este tejido crítico, el arte mismo puede ser revalorado y resignificado de una forma en que nos sirva a sus contemporáneos.

Bibliografía

- Ballesteros, P. (2015). “Relatoría / IV Conversatorio: La educación artística en México: problemáticas y alternativas”, *GASTV* [<http://gastv.mx/relatoria-iv-conversatorio-la-educacion-artistica-en-mexico-problematicas-y-alternativas/>].
- Barrón Tovar, F. (2012). “#YoSoy132 y la disputa de la sensibilidad”, *Consideraciones*, núm. 14, septiembre, pp. 51-53.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- Castoriadis, C. (1983). *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets.
- Chávez McGregor, H. (2014). “Ensayo: 1994, de Cráter Invertido, una indagación al presente de México”, *Código*, núm. 80 [<http://www.revistacodigo.com/1994-de-crater-invertido-una-indagacion-al-presente-de-mexico/>].
- Comité Invisible (2010). *La insurrección que viene*. Buenos Aires: Milena Caserola/Hekht/El Asunto/ FeEnLaErrata.
- (2012). *Primeros materiales para una teoría de la Jovencita*. Madrid: Acuarela libros/Antonio Machado libros.
- (2014). *A nuestros amigos*. México: Anarquía es una sinfonía.
- Cráter Invertido (2013). “Cráter Invertido”, *Soma* [<http://somamexico.org/en/calendario/crter-invertido>].
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte*. Madrid: Paidós.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Estrada Saavedra, M. (2014). “Sistema de protesta: política, medios y el #YoSoy132”, *Sociológica*, núm. 82, pp. 83-123.
- Fólder 001 (2015). “La imaginación radical de Cráter Invertido”, *Zona de desgaste* [<http://zonadedesgaste.tumblr.com/post/128038856108/la-imaginación-radical-de-cráter-invertido>].
- Foster, H. (2005). *Diseño y delito*. México: Akal.
- Foucault, M. (2007). *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI Editores.
- Galindo, J. y González-Acosta, J. (2013). *#YoSoy132, La primera erupción visible*. Estados Unidos: Global Talent University Press.
- Glissant, E. (2002). *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- (2006). *Tratado del Todo-mundo*. Barcelona: El cobre.
- González Mello, R. (2008). *La máquina de pintar*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

- Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. México: Taurus.
- Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Hardt, M. y Negri, A. (2004). *Multitud*. Madrid: Debate.
- Heidegger, M. (1971). *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Híjar, C. (2008). *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México: UAM-Xochimilco.
- Hobsbawm, E. (1999). *A la zaga. Decadencia y fracaso de las vanguardias del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Kant, I. (1979). *Filosofía de la historia*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2003). *Crítica del discernimiento*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Leonardo, I. (2014). “Cráter Invertido: ‘Urge paciencia/huelga contra el tiempo’”, *Registromx* [<http://registromx.net/ws/?p=4280>].
- Montero, D. (2013). *El cubo de Rubik. Arte mexicano en los años 90*. México: Fundación Jumex Arte Contemporáneo.
- Nietzsche, F. (2000). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Salazar Villalva, C. y Cabrera Amador, R. (2013). “Heterogeneidad de una irrupción social: #YoSoy132”, *Tramas. Subjetividad y Procesos Sociales*, núm. 40. México: UAM-Xochimilco, pp. 15-40.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte*. Barcelona: Paidós.
- Simondon, G. (2009). *La individuación*. Buenos Aires: Cactus/La cebra.
- Virno, P. (2003). *Gramática de la multitud*. Madrid: Traficantes de sueños.