



Imagen: Gabriel Calero



## Rayar los museos, defender la memoria: un posicionamiento ante discursos de odio

### Scratch the museums, defend the memory: a position against hate speech

#### Resumen:

El presente ensayo tiene como objetivo analizar la disputa suscitada por el mural *Proud girls* del ilustrador Javier Medellín Pouyou "Jilipollo", en la exposición *Neomuralismo San Luis Potosí (2020)* del Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí, México, y la respuesta e indignación manifiesta por diferentes sectores de la población. La obra en cuestión hace alusión directa al movimiento norteamericano neofascista y supremacista *Proud Boys*. Buscamos comprender cómo y en qué condiciones un discurso basado en la violencia y el odio logra colocarse en un museo público y ser reivindicado por su autor, la institución y los actores involucrados en la muestra. Ante esta situación, perseguimos entender cómo la acción de diversos sectores de la sociedad civil, movilizados por la indignación ante tales discursos, logra interpelar las posiciones tanto del artista como de la institución, al cuestionar y desarmar el discurso del museo.

**Palabras claves:** Acción colectiva; Análisis del discurso; Arte urbano; Fascismo; Graffiti; Racismo.

**Summary.** 1. Introducción. Neomuralismo San Luis Potosí 2. Apuntes sobre el racismo en el mundo contemporáneo 3. Metodología. 4. El corpus 5. Análisis del discurso 6. La respuesta 7. A manera de conclusión

**Como citar:** Motilla, J. (2022). Rayar los museos, defender la memoria: un posicionamiento ante discursos de odio. *Nawi: arte diseño comunicación*, Vol. 6, núm. 2, 251-271.

<http://www.nawi.espol.edu.ec/>

[www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a14](http://www.doi.org/10.37785/nw.v6n2.a14)

#### Abstract:

The objective of this essay is to analyze the dispute caused by the mural *Proud girls* by the illustrator Javier Medellín Pouyou "Jilipollo", in the exhibition *Neomuralismo San Luis Potosí* of the Museum of Contemporary Art of San Luis Potosí, Mexico, and the response and indignation expressed by different sectors of the population. The work in question makes a direct allusion to the North American neo-fascist and supremacist movement *Proud Boys*. We seek to understand how and under what conditions a discourse based on violence and hate manages to be placed in a public museum and be claimed by its author, the institution and the actors involved in the exhibition. Given this situation, we seek to understand how the action of various sectors of civil society, mobilized by indignation at such discourses, manages to challenge the positions of both the artist and the institution, by questioning and disarming the museum's discourse

**Keywords:** Collective action; Fascism; Graffiti; Racism; Speech analysis; Urban art.

#### José Antonio Motilla Chávez

Facultad del Hábitat de la Universidad  
Autónoma de San Luis Potosí  
San Luis Potosí, México

[antonio.motilla@uaslp.mx](mailto:antonio.motilla@uaslp.mx)

<https://orcid.org/0000-0003-0591-5560>

Enviado: 2022-03-15

Aceptado: 2022-04-28

Publicado: 15/07/2022



This work is under an international license  
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0.

*Déjenme decirles la verdad: si alguna vez el fascismo llega a Estados Unidos, lo hará en nombre de la libertad*, Thomas Mann (2017)

## 1. Introducción. Neomuralismo San Luis Potosí

En octubre de 2020 el Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí (MAC), en México, presentó la muestra *Neomuralismo-San Luis Potosí*. Con ella, el museo “baja por un instante el arte neomural de los andamios, para enmarcarlo dentro de sus propios muros, con el objetivo de brindar una perspectiva distinta a la que acompaña al transeúnte, proponiendo un espacio para la reflexión, la apreciación y la valoración crítica a partir de las variaciones plasmadas en las salas de exposición” (Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí [MAC], 15 de octubre de 2020).

En este mismo tenor, el entonces secretario de cultura sostuvo que los productos de carácter estético que conceptualiza como “nuevos murales mexicanos”, “hacen también referencia al divorcio entre los conceptos de raza de bronce e igualdad social y proponen a las personas que pasan por la calle una verdad subyacente: el color de la piel puede ser una postura estética, pero no debe seguir siendo un marcador social” (Herrera, 2021, 10).

Respecto a la curaduría, Aldo Arellano Paredes, director del museo sostuvo:

La curaduría genera una propuesta un tanto distinta a lo establecido en los parámetros de la museología; sin embargo, a partir de esta dinámica, se fomenta una apertura a los diálogos artísticos, demostrando con ello, que los valores del arte urbano van fundamentados en una carga estética y de procedimientos, pero también se acompañan por la hermandad, la tolerancia y sobre todo el respeto que existe entre los artistas y la dificultad de ser considerados (Arellano, 2021, 14).

En la muestra, el museo presentó once murales realizados *in situ*. Uno de ellos fue *Proud Girls*, de la autoría de Javier Medellín Pouyou “Jilipollo”, pieza dedicada a manera de homenaje a la “gente de raza blanca en U.S.A”, por la “creciente injusticia y ‘violencia justificada’” de la que son víctimas, causó la indignación de amplios sectores de la sociedad, misma que quedó manifiesta en intervenciones directas al museo y a través de denuncias en redes sociales (Figura 1). ¿Qué detonó la indignación de los espectadores a tal punto que los motivó a intervenir el museo? ¿Qué reivindica el artista con su obra?

¿Por qué el secretario de Cultura del Estado de San Luis Potosí intentó justificar el discurso de Jilipollo con afirmaciones tan desafortunadas como “el color de la piel puede ser una postura estética, pero no debe seguir siendo un marcador social”? ¿Acaso la afirmación del director del museo de que los valores del arte urbano “se acompañan por la hermandad, la tolerancia y sobre todo el respeto que existe entre los artistas y la dificultad de ser considerados”, consiste en una apología de los discursos de odio presentes en el mural *Proud Girls*? Es decir, ¿el museo considera que el rechazo generalizado al desafortunado discurso de odio del artista y al posicionamiento del museo, se reduce a un problema de “consideración” y “tolerancia” por parte del público? ¿es posible “tolerar” discursos de odio?



**Figura 1.** Mural *Proud Girls* de "Jilipollo". Fuente: <https://www.elsoldesanluis.com.mx/cultura/muralista-javier-medellin-jilipollo-habla-sobre-su-obra-proud-girls-5888249.html>

## 2. Apuntes sobre el racismo en el mundo contemporáneo

El racismo es uno de los problemas más complejos para el mundo contemporáneo. El menosprecio hacia el otro por factores como el color de piel, el origen, la nacionalidad, el nivel educativo o las posibilidades de consumo, es una práctica que, si bien ha sido señalada y reprobada, en nuestras sociedades es común y cotidiana (Kenedi, 2020).

De acuerdo con Federico Navarrete, tras el fin de la segunda guerra mundial, surgió el consenso entre las ciencias sociales, humanas, e instancias como la UNESCO, de que las "razas humanas no existían científicamente, pero son construcciones sociales e históricas creadas por el racismo" (2016: 149).

También se reconoció que el racismo era una práctica presente en múltiples sociedades, "y que las consecuencias sociales de siglos de segregación, esclavización, despojo e incluso exterminio, no podían desaparecer de la noche a la mañana" (151).

Si bien a lo largo de la segunda mitad del siglo XX la condena del racismo fue una postura generalizada, el mismo Navarrete sostiene que a principios del siglo XXI esta situación ha cambiado, al surgir propuestas y perspectivas que han puesto en entredicho el acuerdo alcanzado hasta ese momento de la igualdad de las categorías denominadas "raza".

Señala que el auge de algunas perspectivas desde la genómica, que buscaban identificar y construir categorías para indicar la diferencia entre "razas". Respecto al ámbito social, han surgido interpretaciones que señalan las diferencias entre los seres humanos por aspectos tales como la cultura, los valores o la religión (152).

En este tenor, Achille Mbembe identifica que precisamente para mejor práctica de la discriminación y "volverla al mismo tiempo conceptualmente impensable, se moviliza la cultura y la religión" (2016). De esta manera, el mundo actual atraviesa por una complicada coyuntura que por momentos vislumbra el resurgimiento de fenómenos tales como el racismo o el fascismo, mismos que hasta hace unos años creíamos en proceso de ser superados.

Sin embargo, la aceleración del capitalismo a lo largo del siglo XX y la consolidación del modelo neoliberal, han provocado profundas desigualdades sociales, las cuales, manifiestas de diversas maneras, “reprodujeron y agregaron nuevas formas de discriminación y perjuicio de base racial en los distintos rincones del continente” (Pinho, 2006, 1043).

Para el caso norteamericano. Porter nos ofrece cifras escalofriantes. Señala que, según cifras oficiales, un niño afrodescendiente vivirá en promedio tres años menos que uno blanco; la tasa de mortalidad de madres de color triplica al de las blancas y que la tasa de adolescentes que tienen bebés duplica al de la población blanca (2021: 127). Estos datos ponen en evidencia que existe un profundo problema de carácter estructural que niega la posibilidad de igualdad de condiciones y oportunidades a la población afrodescendiente con respecto a la blanca.

No obstante, el surgimiento de perspectivas supremacistas y fascistas, ha tenido amplia presencia a lo largo de las primeras décadas del siglo XXI. El problema es sumamente complejo. La campaña presidencial del entonces candidato republicano Donald Trump, permitió atestiguar el auge de un discurso y agenda de carácter racista, con la cual, reivindicaba los derechos de la población blanca, de los “verdaderos americanos”, quienes habían sido víctimas de las minorías, en este caso de los latinos, a quienes llamó “violadores” y “bad hombres”.

Como señala el mismo Porter, a mediados de 2015 era prácticamente inconcebible que el problema de la migración pudiera ser el argumento central para llevar a alguien a la Casa Blanca. Sin embargo, la efectividad del discurso del candidato republicano logró que “el miedo hacia los migrantes en el subconsciente estadounidense, lo catapultó a la presidencia” (2021: 9). En el contexto de la llegada al poder de Trump, el historiador Federico Navarrete, advirtió sobre la posibilidad de que el discurso racista del empresario norteamericano encontrara eco en México. Sostuvo lo siguiente:

También me temo que el abierto racismo y el acoso policiaco contra los *Mexicans* al norte de la frontera ahondarán las profundas divisiones en nuestra sociedad entre los grupos privilegiados asociados al ideal de la blancura, que sueñan con hacer suyo el prestigio de los “gringos”. [...] Dentro de esta lógica discriminatoria tan nuestra, me puedo imaginar con facilidad a nuestras élites y a nuestras clases medias [...] argumentar que ellos no son los *bad hombres*, sino sus vecinos (2016: 164).

En el caso estudiado en este artículo, la coyuntura señalada se complicó aún más con el asesinato del ciudadano norteamericano afrodescendiente George Floyd, quien murió a consecuencia del exceso de fuerza por parte de la policía. Este caso fue significativo por muchos motivos, en primer lugar, porque demostró la brutalidad policial en contra de las minorías, la cual se ha convertido en una práctica recurrente.

Desde una dimensión artística, diversos productores han problematizado sobre el fenómeno del racismo en un sentido de denuncia, de crítica, con la que buscan señalar e impulsar a la sociedad a su pronta erradicación.

Por ejemplo, la obra de artistas como Kara Walker, quien problematiza sobre conceptos como el de raza y la condición de la negritud, o la obra de Ai Weiwei, quien ha abordado el fenómeno de la migración de población africana hacia Europa, o piezas como “La jaula” de Eduardo Gómez-Peña y Cocó Fusco, con la que en el contexto de la conmemoración del quinto centenario del “descubrimiento” de América, instalaron una jaula en la Plaza Colón de Madrid y simularon ser dos originarios del continente americano recién descubiertos.

Sin embargo, *Proud girls*, la pieza que ocupa a este texto va en un sentido opuesto; el autor tiene como objetivo reivindicar o hacer justicia a la gente “blanca”, que ha sido víctima de abusos por parte de la población afroamericana. Como lo veremos en el análisis de la cédula de la pieza, el autor recurre a términos como “racismo a la inversa”, “culpa blanca”, entre otros, que son conceptos problemáticos y ampliamente rechazados en el mundo contemporáneo.

### 3. Metodología

Para comprender la emergencia, circulación y recepción del mural *Proud girls*, a través de su discurso y de la disputa argumentativa que suscitó, recurrimos a la metodología del análisis del discurso argumentativo, según lo planteado por la propuesta teórico - metodológica de la corriente latinoamericana del análisis del discurso, especialmente al modelo de Julieta Haidar (1998), y al desarrollo y ampliación que del mismo ha hecho Pedro Reygadas. Estos autores recogen planteamientos, propuestas y perspectivas teóricas y metodológicas de diversas escuelas, tales como la francesa, norteamericana, o el modelo analítico propio de Foucault, y lo adaptan a la realidad latinoamericana.

Para efectos del presente artículo, no aplicamos el modelo en su totalidad, sino que retomamos los elementos indispensables para comprender la emergencia, circulación y recepción del mural *Proud girls*.

Un análisis de este tipo puede ser tan específico como las preguntas del investigador lo requieran; en este caso, buscamos comprender cómo y en qué contexto es posible la emergencia de discursos que contemplan connotaciones de carácter racista, y que busca, mediante la toma de posición, involucrarse en determinadas disputas.

De acuerdo con Reygadas, el análisis del discurso es un campo de investigación interdisciplinaria en cual abarca razones lógicas, emocionales, intuitivas y contextuales. De esta manera, “comprende la manera en que construimos nociones, conceptos y esquemas para tratar de convencer o persuadir a los demás [...] implica conocer las razones no expresadas en nuestra habla y escritura” (2005).

Además, este tipo de análisis nos permite dilucidar la manera en que cada discurso “se vincula con las representaciones compartidas, al mismo tiempo que exhibe la puesta en escena de cada subjetividad”.

El abordaje planteado por Reygadas parte de la concepción sociocultural del análisis del discurso la cual se opone al estudio inmanente, es decir, restringido al texto, y propone un análisis que toma al contexto como un componente indispensable para estudiar los discursos.

Para efectos del presente análisis, nos centraremos en identificar algunos criterios tipológicos, tales como el objeto discursivo y el sujeto del discurso (Pêcheux, 1969). Entendemos el objeto del discurso (Grizey Vignaux, citado en Reygadas, 2005: 5), como el asunto tratado, la manera en que se trata, ordena y se vincula el sujeto con él, de manera “que no hay corte total entre sujeto y objeto, como ha pretendido la epistemología objetivista”.

Mediante la identificación del sujeto del discurso, buscamos comprender al productor discursivo en toda su complejidad, al entenderlo como la “construcción de quién habla y que revela una diversidad de dimensiones discursivas, semióticas y extratextuales” (Reygadas, 2005: 293).

Así mismo, y con el objetivo de comprender la historicidad y subjetividad del discurso, revisaremos algunas condiciones semiótico-discursivas de producción, circulación y recepción, tales como las condiciones de emergencia del discurso, las formaciones discursivas, ideológicas e imaginarias, la coyuntura y procesos de interdiscursividad (Reygadas, 2005; Haidar, 1998).

Entendemos las condiciones de emergencia del discurso, como el complejo entramado de relaciones y situaciones que nos permiten comprender el surgimiento de determinado discurso y por qué su emergencia en un momento específico.

Respecto a las formaciones discursivas, y de acuerdo con Pêcheux, remiten a “lo que puede y debe decirse o hacerse desde cierto lugar institucional y argumentativo, en un cierto respecto” (Reygadas, 2005, 18). Por su parte, las formaciones ideológicas remiten a un conjunto de prácticas, actitudes o representaciones relacionadas, en mayor o menor medida, con posiciones en conflicto (Reygadas, 2005, 19). En ese sentido, Reygadas sugiere que deben de destacarse las relacionadas con clase, estatus, sistema de género, la dimensión étnico-nacional y la generación.

Las formaciones imaginarias, permiten ubicar la representación discursiva del lugar ideológico del emisor, del receptor o audiencia y del discurso mismo. Estas formaciones pueden ser de carácter “automático”, como resultado del habla misma de manera espontánea, o bien, anticipadas al ser resultado de una elaboración previa (Haidar, 1998, 128-129).

Respecto a la coyuntura, la entendemos como “la unidad de contradicciones -determinada por el nivel político- en una temporalidad específica, al producirse un debate o cambio de relaciones de fuerza, en cierta esfera, respecto a un asunto tratado”. (Reygadas, 2005, 21).

Finalmente, el proceso de interdiscursividad remite a la manera en que un discurso refiere a otros, es decir, a que la construcción de determinado discurso o comunicación es resultado del diálogo ya que es un proceso de carácter social. Esto implica que el productor discursivo, al estar inmerso en determinada sociedad del discurso, tendrá una serie de elementos como referentes de manera

consciente o inconsciente. Por ejemplo, los discursos de carácter religioso, político-partidistas, anarquistas, fascistas, supremacistas, etcétera.

#### 4. El corpus

“Esta obra está dedicada a la creciente injusticia y “violencia justificada” que se está cometiendo principalmente a la gente de raza blanca en U.S.A., a raíz de la muerte de George Floyd a manos de un policía estadounidense que indignó al mundo. Tomando este acontecimiento como un detonante, el movimiento de política marxista *Black Lives Matter* junto con *Antifa* comenzaron a exigir que se desfinancie a la policía, lo cual está teniendo graves consecuencias que originan mayor violencia que afectan, por cierto, principalmente a las comunidades negras. Estos grupos que permiten ocasionar numerosos daños violentos a propiedades y a ciudadanos comunes e incluso muertes si no están de acuerdo con su ideología política, por no acceder a tener una “culpa blanca” cuando obligan a personas que se niegan a ser como ellos los definen y a arrodillarse y disculparse ante ellos. Desde entonces se ha hecho tendencia y es hasta “aceptado” minimizar, burlarse y culpar a gente blanca en general simplemente por su color de piel. Hay quienes incluso afirman que solo puede existir racismo de la gente blanca hacia otras razas, pero no a la inversa.

Entonces surge un grupo llamado *Proud Boys*, de donde viene el nombre de esta pieza, quienes son un grupo fraterno que difunde una agenda de “corrección anti-política” y “anti-culpa blanca”, quienes se niegan a ser debidamente humillados por estos grupos radicales y ser utilizados. Están orgullosos de ser quienes son y de usar sus voces a pesar de los medios de comunicación masivos de izquierda buscan difamar a este grupo llamándolos *White supremacists*, cuando incluso el líder de este grupo es un cubano negro.

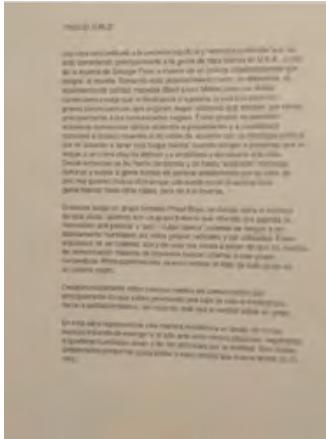
Desafortunadamente estos mismos medios de comunicación son principalmente los que están generando una caja de odio e intolerancia hacia la población blanca, sin importar cuál sea la verdad sobre un grupo.

En esta obra representó de una manera metafórica un grupo de chicas blancas tratando de emerger a lo alto ante esta oscura situación, negándose a quedarse humilladas abajo y de ser utilizadas por la multitud. Son chicas simplemente porque me gusta pintar a esas musas que nunca tendré en mi vida” (Medellín, 2020). Véase la Figura 2.

#### 5. Análisis del discurso

De acuerdo con la cédula de la pieza, firmada por el mismo autor, el objeto discursivo la obra *Proud girls*, “está dedicada a la creciente injusticia y “violencia justificada” que se está cometiendo principalmente a la gente de raza blanca en U.S.A., a raíz de la muerte de George Floyd a manos de un policía estadounidense que indignó al mundo” (Medellín, 2020), es decir, la obra en cuestión tiene como objetivo defender y reivindicar a la población “blanca”, en contra de la “creciente injusticia” de la que son víctimas, misma que tuvo como “detonante”, el asesinato de George Floyd.





**Figura 2.** Versión original de la cédula de la pieza *Proud Girls*, previa a las modificaciones que el autor realizó tras la polémica. Fuente: [https://laorquesta.mx/proud-girls-no-difunde-un-mensaje-de-odio-mac/?fbclid=IwAR31my6xTY3eFstxplXAVeMYKaj42igHKIS3-\\_f76zSyaE](https://laorquesta.mx/proud-girls-no-difunde-un-mensaje-de-odio-mac/?fbclid=IwAR31my6xTY3eFstxplXAVeMYKaj42igHKIS3-_f76zSyaE)

¿Cómo trata el asunto? Para abordar dicho objeto discursivo, el autor sostiene que a raíz de dicho “detonante”, “el movimiento de política marxista *Black Lives Matter* junto con *Antifa* comenzaron a exigir que se desfinancie a la policía, lo cual está teniendo graves consecuencias que originan mayor violencia que afectan, por cierto, principalmente a las comunidades negras”.

Sostiene que estos dos grupos, *BLM* y *Antifa*, “permiten ocasionar daños violentos a propiedades y a ciudadanos comunes e incluso muertes si no están de acuerdo con su ideología política, por no acceder a tener una culpa “blanca”. Estas actitudes del movimiento han provocado y “aceptado”, “minimizar, burlarse y culpar a gente blanca en general simplemente por su color de piel. Hay quienes incluso afirman que solo puede existir racismo de la gente blanca hacia otras razas, pero no a la inversa”.

Como estrategia argumentativa para construir el discurso, el autor recurre a una lógica de opuestos, mediante la cual defiende, disculpa, comprende y reivindica a un grupo, mientras que al otro lo señala, descalifica y acusa; en primer lugar, la población blanca, que es víctima de una “creciente injusticia” y por el otro, el “movimiento de política marxista *Black Lives Matter*”. Señala que este segundo grupo, “junto con *Antifa*, comenzaron a exigir que se desfinancie a la policía, lo cual está teniendo graves consecuencias que originan mayor violencia que afectan [sic], por cierto, principalmente a las comunidades negras”. Es decir, sostiene que la efectividad y por lo tanto el peligro de este grupo, incluso asociado con “*Antifa*”, es tal, que su exigencia de retirar el financiamiento a la policía, para ese momento (octubre de 2020), es decir, a unos meses de la muerte de George Floyd, ha sido exitosa.

Ahora bien, es reveladora la asociación que hace del grupo *Black Lives Matter (BLM)* como un movimiento de “política marxista”, es decir, que en esencia es un grupo que busca derrocar las

políticas de carácter neoliberal del capitalismo norteamericano, y en este caso, siguiendo con la lógica de opuestos empleada por el autor, es la agenda que corresponde a la “raza blanca”. Así, BLM en asociación con Antifa, provocan “daños violentos a propiedades y a ciudadanos comunes e incluso muertes si no están de acuerdo con su ideología política, por no acceder a tener una culpa “blanca”.

Hasta este momento son los ciudadanos que suscriben el movimiento BLM con el apoyo de Antifa, los que se adhieren una “ideología política”, que los lleva a atentar contra la propiedad y las personas que no aceptan su “culpa blanca”. Pero, para el autor del mural, ¿quiénes son los integrantes de BLM? Son aquellos que se organizaron para protestar por el asesinato del ciudadano George Floyd, mismos que suscriben una ideología política de carácter marxista, la cual, los invita a atentar contra la propiedad privada y contra “ciudadanos comunes”, es decir, los comunes son aquellos que no suscriben o se adhieren a ese movimiento, que son obligados, ya que, si no “accedes “a tener una culpa blanca”, de lo contrario corren el peligro de ser agredidos e incluso perder la vida. De esta manera, los “ciudadanos comunes” son población cuyo color de piel es blanco.

En este complicado contexto en el cual, de acuerdo con el autor, la población blanca ha sido víctima de señalamientos y culpas “simplemente por su color de piel”, el artista infiere que lo que sucede es que dicha población es víctima de racismo, sin embargo, “hay quienes incluso afirman que solo puede existir racismo de la gente blanca hacia otras razas, pero no a la inversa”.

En este sentido es importante señalar que de acuerdo con Marco Antonio Lovón, el “racismo a la inversa”, es utilizado para referir que el victimario es una persona o grupo “no blanco”, sin embargo, sostiene que “no existe el racismo a la inversa: el racismo es uno y contextual, afecta a todos, en cualquier posición social; este vulnera, denigra, destruye, disocia y origina caos en diversas situaciones” (2020, 141).

Ante esta disyuntiva, ante esta “injusticia” que el autor señala que emerge un grupo denominado *Proud Boys*, quienes son “un grupo fraterno que difunde una agenda de “corrección anti-política” y “anti-culpa blanca”, quienes se niegan a ser debidamente humillados por estos grupos radicales y ser utilizados. Están orgullosos de ser quienes son y de usar sus voces a pesar de los medios de comunicación masivos de izquierda buscan difamar a este grupo llamándolos *White Supremacists*, cuando incluso el líder de este grupo es un cubano negro”.

Así *Proud Boys*, que es un “grupo fraterno”, orgullosos de ser quienes son, es decir, de su color de piel, que no aceptan la “culpa blanca” y que se oponen a ser humillados por los “grupos radicales”, por supuesto son víctima de los medios de comunicación “de izquierda”, que los denominan “White supremacists”, representan lo completamente opuesto al grupo “radical” BLM. Ante la fraternidad de estos encontramos la radicalidad de los otros, ante la reivindicación de los derechos de la población afroamericana, encontramos el “orgullo” del color de piel de los blancos.

Ante la descripción de la coyuntura que da pie a la obra en cuestión, el autor sostiene que, en su pieza, representa “de una manera metafórica un grupo de chicas blancas tratando de emerger a lo alto

ante esta oscura situación, negándose a quedarse humilladas abajo y de ser utilizadas por la multitud. Son chicas simplemente porque me gusta pintar a esas musas que nunca tendré en mi vida”.

Lo anterior nos permite comprender la formación imaginaria del autor, es decir, la representación del lugar social que ocupa con respecto a dicha coyuntura. Considera que esas chicas blancas, las “musas” que nunca “tendrá” en su vida, posiblemente por no ser ciudadano norteamericano de piel blanca y por lo tanto no poder adherirse a un grupo como es *Proud boys*.

Esto es sumamente interesante para ubicar al autor dentro de dicha coyuntura, ya que mientras que su formación discursiva e ideológica lo ubica dentro del espectro de la “derecha”, que defiende la propiedad privada como uno de los derechos fundamentales del “ciudadano”, el mismo se representa fuera de ese grupo, por lo tanto, su posibilidad de adhesión no va más allá que ser un seguidor o estar inspirado por una asociación como es *Proud boys*.

Así mismo, es importante la afirmación que hace el autor de que las jóvenes representadas en el mural intentan emerger de una “oscura situación”, es decir, como se puede apreciar en la pieza, las “musas” logran salir o escapar de la negritud, posiblemente utilizada como recurso discursivo para representar a BLM y a aquellos que protestaron por la muerte de Floyd, musas que se niegan “a quedarse humilladas abajo y de ser utilizadas por la multitud”.

Los recursos de “emerger a lo alto” y no “quedarse humilladas abajo”, puede leerse como que el abajo, que es una suerte de cuerpo de color negro, es el lugar que como chicas blancas no les corresponde; no solo ese abajo no les corresponde por ser negro, sino que el abajo responde a una cuestión política ya que el estar en ese nivel implica el “quedarse humilladas abajo y ser utilizadas por la multitud”, así esto puede interpretarse como que a las blancas les corresponde “emerger a lo alto”, o ubicarse en el estrato más alto de la sociedad, y no estar en lo negro, que está abajo y que desde su lectura, resulta un espacio humillante.

La cédula de la pieza de Jilipollo es un texto que no es común ver hoy en día, y menos en un espacio periférico con respecto a las disputas políticas norteamericanas, como es San Luis Potosí, México. Considero que el claro racismo y la reivindicación de grupos como *Proud boys*, que es considerado en su propio país de origen como un movimiento supremacista (Wilson, 1 de octubre, 2020), aleja la visión del autor de la pieza de las lógicas discursivas que imperan hoy en día, en el que los organismos internacionales tales como la Organización de las Naciones Unidas, y una infinidad de entidades, reivindican la urgencia de discursos que apuesten por la paz, la inclusión, el no racismo, la equidad, y demás perspectivas que erradiquen la violencia en todas sus manifestaciones.

Es importante mencionar que, de acuerdo con Ibram X. Kendi, el “racista” es “alguien que respalda una política racista mediante sus acciones o su inacción, o que expresa una idea racista” (2020).

Este tipo de polémicas y el que personas que no están involucradas en determinadas coyunturas pedan apropiarse, “apoyar” o reivindicar la agenda o experiencia de alguna de las posiciones en

conflicto, más aún cuando son sumamente problemáticas en sus sociedades de origen, al suscribir agendas que atentan contra los derechos humanos, nos remite a las reflexiones que Susan Sontag (2018) realizó a propósito de la guerra. En su libro *Ante el dolor de los demás*, la autora norteamericana reflexiona sobre las implicaciones de ser espectador de determinadas calamidades que suceden a cierta distancia, experiencia que es posible gracias a los medios de comunicación.

En este tenor, es el espectador, que por lo general goza de una situación privilegiada al ver los conflictos desde lejos por medio de la prensa, el que, a partir de las imágenes y los discursos de cualquiera de las partes en disputa, construye una representación del conflicto, misma que leída desde su experiencia personal, es decir desde la posición que ha construido de sí mismo, lo lleva a defender o suscribir determinada agenda.

No obstante, y como lo señala Sontag (2018), no hay que olvidar que la experiencia de la guerra, en este caso, la experiencia del racismo norteamericano, visto a distancia, es resultado de la construcción de una definición con la intermediación de las imágenes, es decir, es la imagen, o la pantalla la que nos acerca a dicha realidad misma que siempre será experimentada a lo lejos, con una cámara como intermediaria. Es decir, ante la falta de la experiencia directa en la disputa, son nuestros prejuicios, nuestras creencias, y nuestros privilegios los que reducen el conflicto a determinadas definiciones y en su caso la toma de ciertas posiciones. De esta manera y como lo señala la autora,

“Pero la causa contra la guerra no se sustenta en la información sobre el quién, el cuándo y el dónde; la arbitrariedad de la matanza incesante es prueba suficiente. Para los que están seguros de que lo correcto está de un lado, la opresión y la injusticia del otro, y de que la guerra debe seguir, lo que importa precisamente es quién muere y a manos de quién”.

En el caso del mural *Proud girls*, la cédula de la pieza nos permite reconstruir claramente el horizonte en el cual el autor se ubica a sí mismo. De acuerdo con Reygadas, para casos como este, en el cual el autor del discurso asume una posición determinada por una serie de valores o categorías propios del momento histórico, es pertinente recurrir a la noción de temporalidad, misma que sugiere ligada con la noción de lo oportuno.

Así, a partir de lo que el artista entiende como “correcto” o “pertinente”, construye un campo semántico en el que se ubica ideológicamente, en este caso, construido a partir de conceptos tales como blanquitud, propiedad privada, fraternidad, el racismo a la inversa, orgullo racial, etcétera, mismos que lo hacen dialogar mediante un proceso de interdiscursividad, con una serie de textos y tradiciones que reivindican las categorías anteriormente señaladas.

De acuerdo con Regine Robin, “la coyuntura impone de tal forma censuras, tabúes, empleos obligatorios de términos, sintagmas o enunciados” (2020, 216), así una persona que decide tomar postura o partido ante determinada coyuntura, adopta una serie de perspectivas y términos que externaliza en su discurso.



Pero, ¿qué es lo que hizo posible la emergencia de este discurso en un espacio como San Luis Potosí, México? ¿Por qué el Museo de Arte Contemporáneo y las personas involucradas en la muestra permitieron la presentación de esta obra bajo dicho discurso? ¿Por qué el museo nunca condenó la obra del artista?

## 6. La respuesta

Al día siguiente de la inauguración de la muestra, vigente del 10 de octubre al 29 de noviembre de 2020, se desató la polémica. Si bien de inmediato comenzó a circular la indignación por la obra, la intervención directa al museo por parte de dos jóvenes artistas detonó la discusión en la red.

Como parte de las actividades que el museo ofreció a sus visitantes a manera de “experiencia”, dispuso un muro en el cual los asistentes podían realizar alguna intervención con aerosoles que la misma institución puso a disposición del público. En dicho muro, Abril Azul y Missael Rivera (Figuras 3 y 4), como se identifican en la plataforma Facebook, escribieron: “AL MAC, a Jilipollo y a la memoria histórica, no queremos fascismo ni en los museos ni en la calle” (Obras de Arte Comentadas [OAC], 2020). Con esta acción, los jóvenes artistas y activistas se apropiaron de una estrategia que el museo ofrecía como un ejercicio lúdico, de interacción, y lo resignificaron como una herramienta de denuncia contra la institución y el “polémico” artista, haciendo propios los recursos ofrecidos por el museo.

Una vez realizada la acción, compartieron una fotografía de su intervención a través de Facebook, misma que rápidamente se viralizó y fue secundada con memes y diversos comentarios (Figuras 5 y 6).



**Figura 3.** Intervención de Abril Azul y Missael Rivera en el MAC. Al fondo se aprecia una proyección de la pieza “Añoranzas de la Llorona” de Moon Venture. Fuente: <https://www.facebook.com/obrasdeartecomentadas/photos/pcb.970485526767899/970485090101276>



**Figura 4.** Intervención de Abril Azul y Missael Rivera en el MAC. Al fondo se aprecia una proyección de la pieza “Me llamo: Jocesito” de Felipe Moreno. Fuente: <https://www.elsoldesanluis.com.mx/cultura/acusan-que-con-obra-fomentan-la-violencia-5875411.html>



**Figura 5.** Meme “El mundo según Jilipollo”.

Fuente: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3694118223954985&set=p.3694118223954985&type=3>



**Figura 6.** “Acusan que con obra fomentan la violencia”.

Fuente: <https://www.elsoldesanluis.com.mx/cultura/acusan-que-con-obra-fomentan-la-violencia-5875411.html>

A unas horas de la intervención de Azul y Rivera, el mismo 11 de octubre, el medio digital de divulgación y crítica de arte “Obras de arte comentadas” dirigido por Baby Solís, compartió la noticia entre sus miles de seguidores. En su publicación refiere a la postura que asumió el museo tras la manifiesta inconformidad del público. En este tenor, Solís sostuvo que,

apoyar la libertad de expresión de las propuestas artísticas suena a algo muy noble, el problema es que no vivimos en un contexto de igualdad y armonía que permita que todos los discursos tengan cabida, vivimos en un tiempo turbulento donde la desigualdad, la violencia y la falta de derechos si tocan más a ciertos sectores que a otros y definitivamente, las personas más afectadas no son las que tienen menos melanina. El texto que acompaña la pieza menciona ideas que ya han sido refutadas, como la del racismo a la inversa. Es responsabilidad del museo tomar postura ante esto, su audiencia se lo pide y también, el clima político en el que estamos (OAC, 2020).

La publicación de Obras de Arte Comentadas reunió múltiples comentarios que abonaron a la discusión sobre el discurso del ilustrador, la responsabilidad del museo, todos estos en un tono de indignación. Ahora bien, ¿qué actitud asumió el museo? ¿Cuál fue su postura ante la indignación de amplios sectores? El museo construyó un discurso de “apertura y tolerancia”, con el cual sostuvo que todo tipo de expresión sería respetada, una postura que aparece con frecuencia en determinados casos en los que las instituciones públicas se ven involucradas en una crisis de carácter mediático.

Podemos identificar la postura del museo en el comentario que realizó la usuaria “Olga LH”: “Ojalá no hubieran permitido que una de las obras presentadas fuera asquerosamente fascista”, a lo cual la cuenta del museo respondió “Olga LH no consideramos que ninguna expresión artística exhibida sea negativa. Aun así, la opinión de artistas, como la tuya y la de todo nuestro público, es recibida y respetada por igual” (Colectiva la castilla combativa [CCC], 2020).

La posición anteriormente señalada por parte del museo fue mantenida a lo largo del proceso. Por ejemplo, en una entrevista realizada por el periódico *La Orquesta*, Gustavo Ipiña, responsable del área de comunicación del museo declaró que “la mayoría de los visitantes están encantados con la exposición y el MAC se encuentra feliz con las visitas y reacciones que han tenido” (Márquez, 13 de octubre, 2020). Agregó que “el museo ha procurado ser, desde su creación, un espacio abierto a todo tipo de ideologías, pensamientos y críticas; no por ello tiene la obligación de estar de acuerdo con todas las manifestaciones artísticas que se exponen, solo presta el espacio para difundir”

No obstante, la postura del museo, la misma nota periodística a la que hacemos referencia, consigna que la cédula de la obra (reproducida íntegramente líneas arriba), fue cambiada por petición del autor, “para dar a entender mejor el mensaje que quiso plasmar” (Figura 7).

Por su parte, el mismo 11 de octubre la periodista Dinorath Saucedo, por medio de la página en Facebook de la *Revista Politique*, escribió un texto titulado “FascismoNoMAC”, o cuando las ideas extremistas usurpan el arte popular y las auspician los organismos del Estado”, con el cual sostuvo lo siguiente:

Es por ello por lo que feministas autónomas e independientes exhortamos a movimientos sociales, a feministas de cualquier región, a comunidades de artistas y a la sociedad en general a manifestar su repudio y exigimos al MAC: Que se retire la obra. [#QuitenAJilipolloDeNuestraPared](#). Que el Museo se pronuncie a favor de los derechos humanos y se disculpe con la sociedad por auspiciar en el recinto discursos fascistas y utilizar dinero público para producir la obra cuestionada (Peralta, 11 de octubre de 2020).

El 13 de octubre, el museo emitió un comunicado de prensa con el que sostuvo su posición oficial sobre la pieza *Proud girls*, en el cual señala:

En esta ocasión, el MAC acoge dentro de sus instalaciones al talento de varios artistas, los cuales expresan por medio de sus trazos, sus distintos pensamientos, reflexiones, ideas, ideologías, y variedad de expresiones generales y particulares. Una de las obras causó un contraste de opiniones y comentarios en Facebook, pues en su texto, el autor hace mención de una situación que ocurre en Estados Unidos sobre la gente blanca que también ha sufrido intolerancia y discriminación por ciertos grupos. [...] En cuanto a esa situación específica, el museo se ha pronunciado con un texto que está ubicado en la primera sala a disposición del público, el cual toma referencia del Consejo Internacional de los Museos y los estatutos del Museo publicados desde su creación en el *Periódico Oficial de la Federación*. [...] El Museo de Arte Contemporáneo ha sido, desde su creación, un espacio abierto a la manifestación de ideas de todos los estratos demográficos y sociales por medio de las obras, charlas, mesas redondas, proyecciones, performances, y la variedad de servicios

educativos que se brindan con el fin de alentar el pensamiento crítico, la reflexión y el diálogo entre todos nuestros usuarios, generando incluso el debate, pues solo así, con la exposición, manifestación y contraste de pensamientos e ideas, crecemos como sociedad” (Rubio, 14 de octubre de 2020)

¿Qué sucede cuando una institución como es el caso de un museo resume o reduce una situación a mera “polémica”, “opinión” a un “debate” o “contraste de comentarios”? ¿Es posible reducir la indignación del público ante discursos racistas y clasistas, a un ejercicio casi premeditado por parte del museo para detonar el “pensamiento crítico, la reflexión y el diálogo”? ¿Porqué para una institución como el Museo de Arte Contemporáneo resultó imposible aceptar un error de tal magnitud?

Hannah Arendt, en su célebre texto *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal* (1999), problematiza sobre la noción “la banalidad del mal”, con el cual revisa el actuar de personajes como Adolf Eichmann, quien fue un militar nazi de alto rango encargado de impulsar la “solución final”, es decir, fue uno de los principales responsables del genocidio en contra del pueblo judío. La reflexión de la filósofa parte del impacto que le provoca que Eichmann como responsable de administrar la muerte, no demuestre ningún arrepentimiento al respecto, ya que, si bien sus decisiones provocaron el asesinato de miles de personas, él sólo era el encargado de acatar órdenes, es decir, para este sujeto, su tarea consistía en un mero acto burocrático, el cual se limitó a cumplir con eficiencia.

El concepto de la banalidad del mal nos permite pensar cómo, en determinado contexto o determinada sociedad, prácticas y perspectivas que moral y éticamente son reprobables, que en teoría no tienen cabida, son “normalizadas” y ejecutadas. Más aún cuando se trata de un museo, que es una institución que monopoliza la construcción de sentido en materia artística y cultural.

La “polémica” detonada por la obra *Proud girls* del ilustrador Jilipollo, nos permite pensar en cómo la emergencia de discursos sustentados en el racismo y el supremacismo, pueden ser “normalizados” en una sociedad determinada y cómo, estas prácticas, pueden suponer una llamada de alarma para la misma sociedad, es decir, ¿qué sucede en la actual coyuntura que permite la emergencia de este tipo de discursos?

De esta manera, más allá de una lectura puntual de los intereses o motivaciones del autor de la pieza, nos es de interés tratar de comprender cuáles fueron las condiciones que permitieron la emergencia y circulación de dicho discurso, ya que este, más allá de un error o de una reprochable posición individual por parte de Jilipollo, *Proud girls*, es el indicio de que discursos marcados por el racismo y la violencia están presentes en la sociedad y especialmente en el mundo del arte, por lo menos a nivel local.

Las ideas expresadas en su texto y representadas en la pieza, son elementos inherentes a un fenómeno que en los últimos años poco a poco ha resurgido a nivel mundial: el fascismo, que es una práctica que se creyó superada a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI, y que como se vio en el contexto de la elección presidencial de los Estados Unidos de Norte América, en la que el presidente Donald Trump buscó la reelección, y en concreto con la toma del Capitolio, es un problema que ha puesto en jaque a la democracia a nivel mundial.



Como lo señala Rob Riemen, “los seres humanos somos tan irracionales como racionales, y el fascismo es el cultivo político de nuestros peores sentimientos irracionales: el resentimiento, el odio, la xenofobia, el deseo de poder y el miedo” (2017, 17). Ante este escenario, ante la actual coyuntura en la cual es evidente que nos encontramos ante el inicio del fascismo contemporáneo, Riemen nos pregunta, ¿aceptaremos el regreso de la barbarie o lucharemos por el renacimiento de la nobleza del espíritu?

Durante el periodo en que el mural estuvo expuesto, el Museo no aceptó ningún error ni responsabilidad por la exhibición de una obra de esa naturaleza; se limitó a incorporar el referido fragmento de la carta del Consejo Internacional de los Museos, y a reemplazar la cédula de la pieza por una modificada “a petición del autor” (Figura 7). En este sentido, el nuevo texto buscó matizar el discurso, pero sin hacerlo de manera efectiva.



**Figura 7.** Cédula modificada por Jilipollo tras la polémica. Fuente: <https://laorquesta.mx/proud-girls-no-difunde-un-mensaje-de-odio-ma-c/?fbclid=IwAR31my6xTY3eFstxplXAVeMYKaj42i-gHKIS3-f76zSyaEne0c9R9TvFdPg>

El 20 de octubre de dicho año la colectiva *La castilla combativa*, realizó una acción en las puertas del museo la cual consistió en la instalación de un altar y una serie de consignas políticas (Figuras 8 y 9), “en memoria de todas las personas que han sido víctimas del fascismo y del racismo”. En el comunicado que la colectiva publicó en su página de Facebook, señalaron que “al MAC, a “Jilipollo” y a la sociedad en general: el fascismo, el machismo y el racismo no son espectáculos, ni son libertad de expresión, son caminos de muerte, y eso, es intolerable” (CCC, 20 de octubre, 2020).



**Figura 8.** Intervención de la colectiva *La Castilla Combativa*. Fuente: <https://www.facebook.com/colectivalacastilla/photos/pcb.2806461052946393/2806460982946400>



**Figura 9.** Detalle de la intervención de la colectiva *La Castilla Combativa*. Fuente: <https://www.facebook.com/colectivalacastilla/photos/pcb.2806461052946393/2806461032946395>

Del mismo modo, la movilización en redes sociales causó impacto en diversos ámbitos. Ante la denuncia pública, por diversos medios, entre ellos memes, la plataforma educativa Domestika decidió dar de baja el curso que el ilustrador ofrecía.

Finalmente, el 27 de octubre el medio *Octopus México* informó que, tras dos semanas de exhibición y polémica, y de acuerdo con el museo “el mural fue retirado a petición del artista” (Octopus, 27 de octubre de 2020).

## 7. A manera de conclusión

El 30 de marzo de 2021, el Museo de Arte Contemporáneo presentó el libro *Arte Urbano San Luis Potosí. Neomuralismo y Street Art* (MAC, 2020). En ninguno de los textos, en ninguna imagen, ni en los créditos se refiere o menciona ni la pieza *Proud girls* ni el nombre de "Jilipollo". Así, de un plumazo, decidieron borrar de la memoria una obra que duró expuesta por lo menos dos semanas, cuyo autor incluso fue uno de los oradores en la inauguración de la muestra, y que no obstante la indignación que causó entre el público, el museo jamás condenó e incluso defendió al sostener que "no difunde un mensaje de odio".

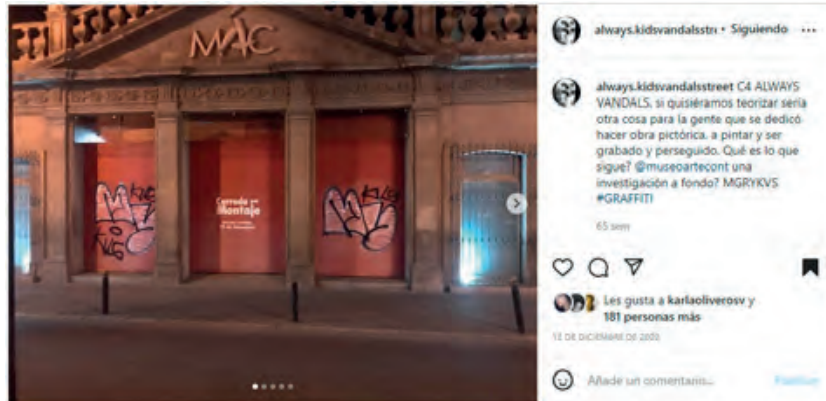
¿En dónde queda el respeto a la pluralidad de ideas a la que apelaba el museo? ¿Qué sucedió con el fomento al pensamiento crítico que la institución decía profesar? Es decir, ¿es el museo quien a fin de cuentas "canceló" al ilustrador? Es así como el museo, la institución que como lo ha señalado Paul B. Preciado, es la encargada de la construcción de ficciones historiográficas, construye su "verdad". En este caso, podríamos decir, que el texto del museo asienta, que *Jilipollo* nunca estuvo, por lo tanto, el complicado proceso que este ensayo reconstruye jamás sucedió. Tal como sostuvo Baudrillard en *La guerra del golfo no ha tenido lugar* (2001).

Sin embargo, es la sociedad civil, son los públicos los que por diversos medios y estrategias deciden cuestionar, exigir, indignarse y ocupar los museos, a través de abordajes que les permiten "rayar" la posición hegemónica que la institución ejerce, al asentarse como verdades absolutas.

Estas pequeñas resistencias, son las que abren fisuras en los relatos únicos sostenidos por instituciones como son los museos y evitan que estos, desde su posición central y normalizadora, se apropien del fenómeno estético y que apelen a discursos que a todas luces jamás debieron haber sido parte de espacios públicos.

En este caso, no es la intención genuina por parte del museo de "mostrar" el trabajo de una serie de artistas que son representativos de una tradición o de una práctica presente en un espacio determinado, sino que es un ejercicio de escritura por medio de la selección arbitraria, sin argumentos ni metodología alguna, de quienes integran una muestra. Así, desde esa posición de poder, desde la centralización del ejercicio escritural que les otorga una institución pública, que por lo menos en el nombre es el espacio museístico referente a nivel Estatal en materia de producción artística contemporánea, es que trazan la "historia" de una práctica.

El 12 de diciembre de 2020, justo el día de la inauguración de la exposición "Street Art" en el Museo de Arte Contemporáneo, que consistió en la intervención de los murales de la exposición anterior por parte de artistas del grafiti, las puertas del museo amanecieron intervenidas por las placas del artista "MGRY" (Figura 10). La acción, a manera de protesta por una exposición que buscaba musealizar el grafiti, fue difundida por el mismo artista a través de su cuenta de Instagram. En su publicación, sostuvo lo siguiente: "C4 Always Vandals, si quisiéramos teorizar sería otra cosa para la gente que se dedicó [a] hacer obra pictórica, a pintar y ser grabado y perseguido. ¿Qué es lo que sigue? @museoartecont una investigación a fondo? MGRYKVS" (12 de diciembre de 2020).



**Figura 10.** Intervención al MAC por MGRY. Fuente: <https://www.instagram.com/p/Cluc0LHBhMA/>

Por supuesto y pese a la “pluralidad” del museo, esta acción no fue consignada en el libro, ni en sus redes, pero constituye una fisura, pequeña pero profunda, en el discurso de la institución. Es decir, la intención de estetizar, de clasificar, de ordenar lo que por naturaleza es espontáneo, plural, ilegal y anti sistema, es cuestionado y fracturado, por la misma naturaleza de la práctica. El discurso del museo se derrumba.

Es decir, la acción de MGRYKVS, alza la voz y desarma la intención de “sentido único” del museo. Con su intervención los artistas sostienen categóricamente: ni ustedes ni sus discursos, ni su posición central, ni el presupuesto público, ni sus intenciones de grupo, son los que escribirán la historia...no podrán clasificar lo inclasificable, no somos curiosidad de museo, nuestra práctica no es pasado sino presente en construcción.

Mientras que la visión del museo funciona en una lógica “retrospectiva”, de clasificar lo que se ha hecho, de trazar las “líneas” de la tradición, de no aceptar la diferencia, de imposibilitar el diálogo con el público, las acciones de Azul y Rivera, de la Castilla Combativa, de MGRYKVS y de C4 Always Vandals son contundentes. No somos teoría, somos acción.



## Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (1999). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen.
- Arellano, A. (2021). Arte urbano San Luis Potosí. En Museo de Arte Contemporáneo (Ed.). *Arte urbano San Luis. Neomuralismo y Street art* (pp.14-15). San Luis Potosí: Museo de Arte Contemporáneo.
- Baudrillard, J. (2001). *La guerra del golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Colectiva la Castilla Combativa. (11 de octubre, 2020). "Texto de nuestra compañera Dinorath". <https://www.facebook.com/colectivalacastilla/posts/2798037883788710>
- Colectiva la Castilla Combativa. (20 de octubre, 2020). "Compartimos texto y fotos de la intervención al Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí". <https://www.facebook.com/colectivalacastilla/posts/2806461052946393>
- Haidar, J. (1998). Análisis del discurso. En J. Galindo (Coord.). *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación* (pp. 117-164). México: Pearson.
- Herrera, A. (2021). El arte urbano en San Luis: de la calle al museo. En Museo de Arte Contemporáneo (Ed.). *Arte urbano San Luis. Neomuralismo y Street art* (pp.9-12). San Luis Potosí: Museo de Arte Contemporáneo.
- Kenedi, I. (2020). *Cómo ser antirracista*. Barcelona: Rayo Verde.
- Mann, T. (2017). Conferencia Guerra y democracia. En Riemen, R. *Para combatir esta era*. México: Taurus.
- Márquez, I. (13 de octubre, 2020). "Proud girls" no difunde un mensaje de odio: MAC. *La Orquesta*. <https://laorquesta.mx/proud-girls-no-difunde-un-mensaje-de-odio-mac/>
- Mbembe, A. (2016). *Crítica de la razón negra. Ensayo sobre el racismo contemporáneo*. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones.
- Museo de Arte Contemporáneo de San Luis Potosí. (15 de octubre, 2020). *Neomuralismo-San Luis Potosí*. <http://macsanluispotosi.com/2020/10/15/neomuralismo-san-luis-potosi/>
- Navarrete, F. (2016). *Alfabeto del racismo mexicano*. México: Malpaso.
- Obras de Arte Comentadas. (11 de octubre, 2020). No queremos fascismo ni en los museos ni en la calle. <https://www.facebook.com/obrasdeartecomentadas/posts/97048526767899>
- Octopus. (27 de octubre, 2020). A petición del artista retiran *Proud Girls* del Museo de Arte Contemporáneo. *Octopus*. <https://octopusmexico.com/2020/10/27/a-peticion-del-artista-retiran-proud-girls-del-museo-de-arte-contemporaneo/?#>
- Peralta, D. (13 de octubre, 2020). "#FascismoNoMAC, o cuando las ideas extremistas usurpan el arte popular y las auspician los organismos del Estado". *Revista Politique*. <https://www.facebook.com/RevistaPolitique/posts/629124861108062>
- Pinho, O. (2009). Racismo y razas. En E. Sader & I. Jinkings (Coords.). *Enciclopedia contemporánea de América Latina y el Caribe* (pp.1039-1053). Madrid: Akal.
- Porter, E. (2021). *El precio del racismo. La hostilidad racial y la fractura del "sueño americano"*. México: Debate.
- Reygadas, P. (2005). *El arte de argumentar II. Argumentación y discurso*. México: Noctua.
- Riemen, R. (2017). *Para combatir esta era. Consideraciones urgentes sobre el fascismo y el humanismo*. México: Taurus.
- Rubio, C. (14 de octubre, 2020). Mac continuará exhibiendo obra que enaltece grupo supremacista, pero con nueva descripción. *Astrolabio diario digital*. <https://www.astrolabio.com.mx/mac-continua-exhibiendo-obra-que-enaltece-grupo-supremacista-pero-con-nueva-descripcion/>
- Sontag, S. (2008). *Ante el dolor de los demás*. México: Penguin Random House

Wilson, J. (1 de octubre, 2020). Proud Boys are a dangerous 'white supremacist' group say US agencies. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/world/2020/oct/01/proud-boys-white-supremacist-group-law-enforcement-agencies>

### **Reseña Curricular**

José Antonio Motilla Chávez es Profesor Investigador a Tiempo Completo de la Facultad del Hábitat de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México, adscrito a la licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Culturales Muebles. Doctor en Historia por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (Nivel 1) del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. Líder del cuerpo académico Estructuras de Poder y Nuevos Paradigmas Sociales (CA-UASLP-217). Miembro del capítulo México de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).