Artropología

Un acercamiento entre dos disciplinas



Coordinadores

José Miguel González Casanova
Geneviève Saumier



Artropología. Un acercamiento entre dos disciplinas
Primera edición, 2019

Coordinación y creación del proyecto
José Miguel González Casanova
Geneviève Saumier

Dirección de Arte y Diseño
worst Seller
Daniel Benítez, 2019

Corrección de estilo
Brenda Areli Figueroa Ahumada

Asistente Editorial
Miguel Escobar

Fotografías de la sección Intersección
Brenda Anayatzin Ortiz Guadarrama

Asistentes del Proyecto Intersección
Andrea Gisselle Lopez Santos
Yeshua David Hinojosa Romero
Valeria Pineda Angola

Ciudad de México, 2019
ISBN: 978-607-30-2682-6
© Derechos Reservados, 2019

Este libro se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes
a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2017.



Antropología

Un acercamiento entre dos disciplinas

Introducción

7 **Presentación**
José Miguel González Casanova
Geneviève Saumier

Intersección

10 **La exposición Intersección Hibridación disciplinaria al cruce de la realidad**
Geneviève Saumier

20 **Curadurías**

44 **Coaccionar en colectividad y sinergia propositiva: Prácticas transdisciplinarias entre Arte y Etnobotánica**
Miguel Escobar/Nancy García Díaz
Erick Hernández/Aldo Martínez
Marco Vargas

54 **Pregunta antropológica, etnografía y arte**
Andrea Gisselle Lopez Santos

60 **Recortes y reminiscencias/ Territorios corpóreos: Miradas de la Memoria**
César David Ortiz Buitrago

66 **Los Salvajes arrebatando el templo**
Yeshua David Hinojosa Romero

72 **El cuerpo y la antropología del arte**
Valeria Angola

78 **Reflexiones sobre un diálogo entre arte y antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia**
Geneviève Saumier

86 **Reflexiones y relatorías del Open Space**

Sociedad y Comunidad

104 **La cárcel**
Antonio Vega Macotela

126 **La perversión del acuerdo**
Taniel Morales

132 **¿Qué es ARTROPOLOGÍA?**
José Miguel González Casanova

142 **La escultura social como motor para la cohesión social**
Belén Moro Mori

148 **Peridemia: Una perspectiva de investigación-acción para pensar nuevas relaciones entre el centro y la periferia**
Peridemia

156 **Prácticas espaciales ampliadas y congestión afectiva**
Erick R. Hernández

160 **Modos de hacer y modos de usar: estrategias sociales para la construcción popular de arte contemporáneo en Chiapas**
Carlos Rojas

168 **Me sobra barrio**
Ignacio Plá

Defensa del territorio y el medio ambiente

174 **Valle de Anáhuac**
Carlos Gamboa

186 **Carta del Lago de Texcoco**
Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra/ Al-Dabi Olvera

190 **Aprender a ayudar: breves apuntes para el acompañamiento a organizaciones sociales desde el ámbito editorial**
Ariadna Ramonetti

196 **¿Qué es el Museo Animista del Lago de Texcoco?**
Adriana Salazar Vélez

202 **Retorno al Tlalocan**
Brenda Anayatzin Ortiz Guadarrama

210 **Malpaís**
Amauta García

218 **Yo-Tlaolli**
Aldo M. Muñoz

228 **Naturaleza Post-Industrial**
Mariana Gullco

Cuerpo y corporalidad

232 **Netporn Diaries**
Liz Misterio

244 **Seminario de Estudios del Performance y las Artes Vivas**
David Gutiérrez Castañeda

251 **Manifiesto de la agencia**
Canibalismos de la mirada

258 **Hasta que no nos deshagamos de las ideas de la dominación y de poder, los afectos en lo corporal sólo serán otra categoría para el control (antropología del afecto en un acto pedagógico)**
Rubén Cerrillo/Adriana Raggi

264 **La difícil mirada de la otredad**
Carlos Romualdo Piedad

270 **Mestizo Mex**
Yutsil Cruz

278 **Las estrategias de apropiación en el encierro**
Ana Gilardi

Reflexividad Interdisciplinaria

284 **Mundos**
Urs Jaeggi

300 **La investigación artística como posibilidad de diálogo metodológico interdisciplinario**
Itzel Palacios

304 **Residencia (im)permanente**
Adriana Butoi

314 **Huellas: puntadas y caminares de la memoria Una experiencia curatorial**
Mariana Xochiquetzal Rivera

318 **Cultura Material Sobre los dibujos de Françoise Bagot.**
Caroline Montenant

325 **El fantasma del animismo**
Alba Rosas

Patrimonio, memoria y archivo

328 **La castañeda**
Idaid Rodriguez

342 **Abducción en un palenque en Centroamérica.**
Loreto Alonso y Luis Gárciga

350 **Prácticas artísticas de la memoria un giro decolonizador**
Idaid Rodriguez

354 **Ópera de Los pedregales**
Erwin Neumaier

370 **Tacos de arte y arqueología**
Juan Reynol Bibiano Tonchez

372 **Mercado contemporáneo del arte y arqueología: Una relación conflictiva**
Rita Sumano

376 **Una pornoteca: Archivo El Insulto**
Adolfo Vega/Zeb Tortorici/Michelle Davó

382 **El archivo artístico**
Alejandra Moreno

388 **El archivo Pinto Mi Raya**
Maribel Escobar

394 **Cuestionario para propietarios de archivos de arte silvestres**
Mónica Mayer

395 **Sobre un ring**
Rodrigo Parrini

402 **Archivo sonoro de oaxaca**
Vladimir Flores

Nuevos Modelos Educativos

405 **Evaluación visual**
Sebastián Romo

418 **Disciplina descalza: Atelier Romo y la educación profunda**
Sebastián Romo

429 **Planteamiento general para un ensayo sobre arte y educación**
Alfadir Luna

432 **Propedeutico onírico**
Daniel Godínez Nivón

436 **Formación de Grupos de Estudios Autodidactas de Arte Ampliado como propuesta educativa**
José Miguel González Casanova

Nuevos Modelos Museográficos

444 **Museo de Arquitectura Colonial**
Italivi Vargas/Taniel Morales

466 **¿Cómo usamos los museos de arte?**
Graciela Schmilchuk

476 **Mexímoron**
Balam Bartolomé/Christian Barragán

480 **Los Lobos | El reencuentro y la segunda consulta de las comunidades Wixaritari con sus ofrendas dentro de las colecciones del archivo de Dahlem, Berlín**
Gabriel Rosell
Xaureme Jesús Candelario Cosio

486 **MUCA-Roma, laboratorio de experimentación social y pedagógica**
Cecilia Delgado Masse

492 **El Museo del Pulque y las Pulquerías**
Allin Reyes/ Luis Salgado

497 **Museo Comunitario Itinerante Barrio La Fama**
Norma Selene Ruiz Rodriguez

502 **Transcavaciones: experiencia transdisciplinar entre arqueología y arte**
Ulises Mora

ARTROPOLOGÍA
Un acercamiento entre dos disciplinas

José Miguel González Casanova
Geneviève Saumier
Coordinadores

Presentación

¿Qué tienen en común la antropología y el arte contemporáneo?, ¿cómo pueden colaborar entre ellas para profundizar la comprensión de la alteridad?, ¿cómo pueden anclarse en los procesos locales tanto culturales como políticos y fomentar la transformación social? Este libro propone explorar las zonas de intersección que existen entre, por un lado, los territorios disciplinarios de la antropología y, por otro, la mirada social y contextual del arte contemporáneo.

Esta publicación cierra un ciclo de trabajo que inició a principios de 2018 con una serie de encuentros y debates que tuvieron lugar durante varios meses en el seminario del *Proyecto de Investigación Formativa Arte Contemporáneo y Antropología*, dirigido por Geneviève Saumier, con la participación de antropólogos de la Escuela Nacional de Antropología e Historia y artistas que surgieron del seminario de *Medios Múltiples*, impartido desde hace 15 años por el artista José Miguel González Casanova en la Facultad de Artes y Diseño FAD de la UNAM. Es resultado del desarrollo de un proyecto pedagógico que realizaron los estudiantes de diversas licenciaturas de la ENAH y del Taller Interdisciplinario La Colmena de la FAD, quienes organizaron, a través de la coordinación de ambos profesores una exposición y un simposio que se llevaron a cabo en las dos instituciones.

Las reflexiones que surgieron en el curso de este encuentro se materializaron en la exposición *Intersección: un diálogo entre arte actual y antropología* presentada en la ENAH del 31 de agosto al 19 de diciembre de 2019. La muestra, curada por antropólogos y artistas, presentó obras de arte contemporáneo que plantean inquietudes sociales y políticas. Apoyándose en el concepto de reflexividad, la exposición *Intersección* propuso una reflexión sobre las prácticas y los discursos del arte en función de los debates antropológicos o historiográficos, y sobre el quehacer de las ciencias sociales desde la reflexión teórica hasta sus aplicaciones en el arte. Para volver a abrir la discusión, se organizó un *Open Space* en el mes de noviembre de 2018, así como un simposio, del 20 al 22 de febrero de 2019. Este libro, con más de 60 autores, presenta una selección

de las participaciones en el simposio, las relatorías del *Open Space*, documentación y textos curatoriales de la exposición, así como textos de especialistas invitados a aportar sus experiencias y puntos de vista.

Un acercamiento de dos disciplinas

Se han tejido recientemente relaciones complejas entre el arte y la antropología; las cuales resultan del replanteamiento autocrítico de las ciencias sociales y del surgimiento de nuevas prácticas artísticas, que tienden a integrarse al espacio cotidiano y en la vida. La anterior diferencia más rotunda entre estas dos disciplinas se ha ido desdibujando. El "antropólogo como autor" y el "artista como etnógrafo" convergen en varios aspectos de su cuestionamiento epistemológico, ahora que la investigación artística se revindica como generadora de saber, facultando la comprensión de la realidad y que las ciencias sociales reconocen sus actos creativos como tal, explorando su posicionamiento en los procesos de cambios sociales. Comparten una perspectiva crítica hacia sus propias instituciones y una voluntad de establecer procesos más horizontales con los grupos y las comunidades con quienes colaboran. ¿cómo dialogan el uno con el otro?

Como una crítica ante la homogenización formalista propiciada por el mercado de objetos artísticos, y con el sueño de alcanzar un "arte total", muchos artistas en sus prácticas recientes buscan establecer una relación directa con el entorno social, trasladando su reflexión a los lugares públicos para fomentar la participación y la colaboración de diferentes grupos sociales con el fin de construir horizontalmente modelos de sensibilidad que reactiven la memoria y las experiencias colectivas para provocar una transformación social basada en las maneras en que los grupos y las comunidades se ven y se hacen visibles, se presentan y (auto)representan.

Las prácticas artísticas contextualizadas en comunidades específicas operan como agentes de afirmación de identidades sociales locales; al activarse en el campo simbólico la producción-vivencia de prácticas culturales nuevas y tradicionales de grupos específicos se crean y

juegan en el intercambio gran diversidad de saberes y modelos de sensibilidad. El arte actual, crítico del cubo blanco "neutro" de galerías y museos en los que se presenta como expresión de valores "universales", al realizarse en la diversidad de contextos en los que se inscribe y al elaborarse con la colaboración de los grupos sociales, a la vez representa y aviva la heterogeneidad cultural, partiendo de las vivencias subjetivas e intersubjetivas.

Inspirándose a menudo en las teorías antropológicas y en las metodologías etnográficas, estas prácticas proponen otra manera de pensar la relación con la alteridad y una mirada nueva sobre temas que suelen ser contemplados por las ciencias sociales. Proporcionando formas diferentes de entrar en relación con el mundo y de hacer sentido, permiten una distanciación que favorece la apertura frente al otro, y un entendimiento crítico de la experiencia propia, dibujando así vías alternas para el acercamiento antropológico.

Desde hace varias décadas la antropología ha aprendido a tolerar la naturaleza subjetiva de su práctica. Tomó conciencia del carácter ficticio de la distancia científica que pretendía tener en su interacción con "el otro". A continuación, exploró el posicionamiento del antropólogo en los procesos de producción del conocimiento social, revelando así las circunstancias políticas que le permitan construir una definición del otro. Analizó también la escritura etnográfica como práctica narrativa que permitía asentar su autoridad científica. Finalmente, tomó conciencia de las repercusiones de sus prácticas sobre los actores del campo. Paralelamente las artes cuestionaron el papel de un arte "ensimismado", que en su autorreferencialidad afirmaba las obras como verdades universales para comprender el valor de las prácticas artísticas en relación con el contexto en el que se realizan, del tiempo y el espacio específicos con el que son interpretadas por lectores particulares, alcanzando igualmente claridad de las consecuencias sociales de sus realizaciones en el campo expandido.

Por otro lado, los antropólogos se han interesado cada vez más por los discursos que el arte actual genera sobre la sociedad. La licencia poética y estética del arte, al tratar los temas sociales, desconcierta y conmueve, enriqueciendo la perspectiva antropológica o histórica sobre ellos. En su búsqueda por desarrollar formas alternativas de investigación que permitan construir relaciones más igualitarias y más colaborativas en el campo, y reconocer la sensibilidad del etnógrafo como una herramienta, la antropología podría apoyarse en el arte contemporáneo. El diálogo con el arte posibilita que el antropólogo experimente en otros caminos metodológicos, que explore dis-

tintas formas de escritura etnográfica y de representación discursiva. Asimismo la riqueza de experiencias metodológicas y teorías de la investigación antropológica ofrecen al artista gran variedad de recursos que pueden ser integrados en sus procesos creativos.

El acercamiento entre disciplinas propicia un enfoque crítico hacia las relaciones de poder involucradas en nuestras prácticas. La reflexividad generada a partir de este encuentro favorece el reconocimiento de las condiciones de producción del conocimiento y la ubicación de la investigación artística y antropológica en su contexto institucional y social, como práctica históricamente producida y reproducida. La convergencia interdisciplinaria puede también ser oportuna para un cuestionamiento sobre la finalidad de nuestras prácticas.

Para que el diálogo entre arte, antropología e historia sea más fértil, es necesario sacarlo del contexto académico y del de la producción-circulación en función de intereses del mercado, para confrontarlo con los procesos sociales y políticos actuales que buscan subvertir las estructuras que excluyen, discriminan, explotan y generan las desigualdades.

Este libro propone situar el encuentro entre arte y antropología en relación con la realidad social que lo contextualiza. Este ejercicio reflexivo implica necesariamente un compromiso ético con los grupos con los que trabajamos. Trataremos de ver cómo la colaboración entre estas dos disciplinas puede servir como recurso para las comunidades excluidas y marginadas históricamente en los procesos de defensa de sus derechos, de afirmación de sus identidades y de reivindicación de su memoria colectiva.

Intersección

10 **La exposición Intersección Hibridación disciplinaria al cruce de la realidad**
Geneviève Saumier

20 **Curadurías**

44 **Coaccionar en colectividad y sinergia propositiva: Prácticas transdisciplinarias entre Arte y Etnobotánica**
Miguel Escobar/Nancy García Díaz
Erick Hernández/Aldo Martínez
Marco Vargas

54 **Pregunta antropológica, etnografía y arte**
Andrea Gisselle Lopez Santos

60 **Recortes y reminiscencias/ Territorios corpóreos: Miradas de la Memoria**
César David Ortiz Buitrago

66 **Los Salvajes arrebatando el templo**
Yeshua David Hinojosa Romero

72 **El cuerpo y la antropología del arte**
Valeria Angola

78 **Reflexiones sobre un diálogo entre arte y antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia**
Geneviève Saumier

86 **Reflexiones y relatorías del Open Space**

Caer en viernes
Omar Castro Guadarrama

89 **¿Qué es un Open Space?**
Ilse Guadalupe Juárez Bravo

90 **Ética: Arte y antropología y sus prácticas**
Arlene Cortes Acosta
Columba Itzel Mendoza Martín

92 **Mercantilización y legitimación de arte y antropología**
Ilse Guadalupe Juárez Bravo

94 **Pertinencia de los conceptos de arte, artesanía y estética**
Belén Nájera Sánchez

95 **Prácticas artísticas y antropológicas de transformación social**
Ana Karen Hernández Degollado

98 **Procesos creativos y metodologías de investigación de la creación de conocimiento**
Roberto Gómez Quezada

101 **Relación entre arte y antropología con la realidad social y la vida cotidiana**
Omar Castro Guadarrama

Los salvajes arrebatando el templo (exposición)
Yeshua David Hinojosa Romero

22 **Etnografía, fuera de casa**
Andrea Gisselle Lopez Santos

23 **Artista como antropólogo Antropólogo como artista**
Gema Guadalupe Bernal Muñiz

24 **Ha (ser) Jardín**
Miguel Escobar

26 **La dimensión emocional del proceso de investigación**
Anai Angelina Posada Cano

28 **Complejidad y resignificaciones**
Nancy García Díaz

29 **La desmaterialización del arte como registro (histórico)**
Nayma Andrea Flores Gómez

30 **El Antropólogo inventando al otro**
Roberto Rivero Jaimes

31 **Miradas de la memoria**
Cesar David Ortiz Buitrago

33 **Cinemáticas coreografías**
Valeria Angola

34 **La investigación y la creación como procesos de transformación**
Geneviève Saumier

36 **Jna'tikotik/Jna'tik**
John Burstein B.

38 **Cosmovisiones Oníricas**
Yeshua David Hinojosa Romero
Cesar David Ortiz Buitrago

INTERSECCIÓN

un diálogo
entre antropología
y arte contemporáneo


A C A B
Poética
Aesthesis
¿Lobello?
Lo sensible
lo AFECTIVO
lo formal
Cuerpo...
subjetividad
Filosofía
Política
Otredad
Contextos
ARTE &
Estética
Experiencia
acompañamiento
Creación
ARTISTA
obra
Performance
objetos
Hace
Para
Expresar
Comunicar
Expresión
Acción
Trabajo de campo
MERCADO-ACADEMIA
¿EXOTIZAR al otro?
Simbólico
Reflexión
Ethos
Relatar
Fotografiar
Dibujar
Pintar
Esculpir
Palabra
¿Cuál SITIO?
de las
CULTURAS
Intervenci
OBSERV
Particip
Transform


ARDENS
LUX AETERNA
Sociedad y
Cultura
Identidad
LUZ Y FUERZA MOTRIZ
¿Lo obstracto?
Ciencia
Historia y Etnohistoria y Lingüística
Aunque no existe
Conocimiento
Epistemología
Reflexividad
Investigación
Metodología
Corpus Teórico
subjetividad
Mente
del arte?
Razón
Pensamiento
Tesis
Ensayos
Artículos, y Documentos
hace
Antítesis
Síntesis
escribe
Antropólogo
¿OBJETO ó sujeto?
Relatar
Escribir
Describir
CRÍTICA SOCIAL
de las Sociedades
PALABRA

La exposición *Intersección*
Hibridación disciplinaria al cruce de la realidad

Geneviève Saumier

Presentada en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, entre los meses de septiembre y diciembre de 2018, la exposición *Intersección: un diálogo entre arte actual y antropología* surge de los debates que tuvieron lugar durante varios meses en el seminario del *Proyecto de Investigación Formativa Arte Contemporáneo y Antropología*, el cual imparto en la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Con el afán de explorar la frontera porosa que separa la antropología del arte, propusimos, José Miguel González Casanova, profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, y yo, esta serie de encuentros entre artistas del colectivo de Medios Múltiples, alumnos de antropología, historia y etnohistoria de la ENAH y alumnos de arte de la FAD. El proyecto *Intersección* incluía también la organización de un *open space*, así como de un simposio que concluyó con la publicación del presente libro.

En el origen de *Intersección* se encontraba un deseo de explorar las condiciones de producción y de reproducción del conocimiento en contextos disciplinarios. A lo largo de su trayectoria universitaria, el estudiante absorbe tradiciones de pensamientos y socializa en una comunidad académica que le transmite su visión del mundo, que lo inicia en sus códigos y que lo contagia de sus obsesiones. Tras años bajo este régimen, la cultura disciplinaria se vuelve una segunda naturaleza para el investigador, una sensibilidad particular o una estética desde la cual formula problemáticas que le parecen coherentes y conectadas con la realidad del mundo. Si bien los *corpus* disciplinarios se revelan muy útiles para estructurar las ideas y darle sentido a las experiencias, éstos también restringen nuestro pensamiento y nos pueden alejar de nuestra intuición.

La persistencia hoy en día de una cierta rigidez académica, a través de la cual se resguardan las fronteras disciplinarias, coexiste con el creciente reconocimiento de que la complejidad de las problemáticas socioeconómicas, políticas y ambientales exige un acercamiento holístico e interdisciplinario para permitir un entendimiento de los múltiples niveles de realidad que implican. La hibridación disciplinaria, que permite restituir la realidad en una cierta unidad, es también considerada un espacio fértil para la innovación. Sin embargo, más allá del enfoque transdisciplinario, otros defien-

den una epistemología indisciplinada en un afán de descolonizar la mente de los dictados de la disciplina y volver a abrir espacio en el proceso de investigación a esta intuición que nos conecta con la realidad. En defensa de un desorden creador se plantea así concebir la investigación como "una práctica experimental que invita a transformar el mundo que nos rodea, empezando por nosotros mismos [...] una fiesta, un juego, una forma de vida".[1]

El proyecto *Intersección* proponía establecer una dinámica de intercambios entre estudiantes de dos facultades y dos escuelas distintas, abriendo posibilidades de aprendizajes que no pasaran por la dinámica de enseñanza tradicional de profesores-alumnos. Planteaba retomar la reflexividad como instrumento principal con el cual el investigador o el artista se podía constituir así mismo como terreno de investigación y reconocer en sí mismo lo que veía en el otro. Eso significaba para los antropólogos, entre otras cosas, entender el carácter creativo del proceso etnográfico así como la importancia de los aspectos afectivos y vivenciales, del saber no-científico y de lo irracional, en su proceso de investigación. Para el artista implicaba explorar el carácter informado de la intuición y reconocer la importancia de los sistemas de categorización y de explicación que filtran necesariamente la experiencia sensible del mundo.

Con la muestra *Intersección*, se introducía el arte contemporáneo en la Escuela de Antropología, uno de los recintos más representativos de la historia de la antropología mexicana, con el fin de reconocer la pertinencia de la lectura artística de temas que la antropología considera suyos. Por otro lado, equiparar la antropología con un ejercicio de curaduría permitía representar bajo otra luz la libertad que el antropólogo se otorga de darle sentido a otros sistemas culturales. La exposición se volvía así una manera de examinar la dimensión estética de la práctica etnográfica.

Durante el ejercicio curatorial, once antropólogos, historiadores y artistas quienes habían participado en los encuentros, escogieron obras con las cuales reflexionar sobre el diálogo entre disciplinas y las posibilidades de incidir en el mundo desde una colaboración interdisciplinaria. Los curadores retomaron cada uno un ángulo de las reflexiones que ha-

1 Myriam Suchet, "De la recherche comme création permanente", en *Revue des Sciences Sociales*, núm. 56, 2016, pp. 14-21.

bían marcado las discusiones durante el encuentro. Invitamos también a participar a la exposición a varios artistas mayas del *Espacio Muy* galería y centro de arte de San Cristóbal de las Casas dirigido por John Burnstein.

La exposición tomó una forma procesual con una estructura abierta para dar cuenta del carácter dialógico de su elaboración así como para permitir que la comunidad de la ENAH incidiera en su contenido. El proyecto asumía la posibilidad de incorporar al proceso actores y eventos que permitieran enriquecer el trabajo. Se planeó la instalación de obras y la celebración de actividades en los diferentes edificios de la escuela así como en sus áreas verdes. Los cambios de obras, agendados cada semana, marcaban el desarrollo temático de la muestra que debía concluir con un bloque final abierto al aporte de los espectadores. Al centro de la exposición, y sobre un gran pizarrón, se tejió durante todo el proceso un mapa mental de las relaciones posibles entre arte contemporáneo y antropología.

Las cosas se alinearon, sin embargo, de manera más imprevista de lo planeado. Una serie inesperada y numerosa de acontecimientos nos hizo recordar a cada instante que el diálogo entre disciplinas no se ubica en un vacío, sino en un contexto local y global caracterizado por la complejidad y la urgencia de sus problemáticas, el cual se inserta en una realidad social más allá de la teorización sobre ella.

La ausencia a última hora del museógrafo ligado al proyecto instó a los participantes a resolver la parte técnica y manual de la muestra, lo cual los llevó a explorar el funcionamiento logístico de la escuela, a enfrentarse a sus enigmas administrativos y a descubrir sus limitaciones presupuestales. Un fenómeno meteorológico extremo, calificado más tarde como "bomba de agua", azotó la zona de Tlalpan en la víspera de la inauguración. Esto provocó la inundación de la escuela y daños en sus estructuras, obligándonos a retrasar la celebración del evento a la semana siguiente.

Mientras se volvía a instalar la obra, la Asamblea General de la ENAH votó a favor del paro de actividades para protestar por del ataque de un grupo porril contra estudiantes de la UNAM. Los alumnos de la Asamblea decidieron permitir la realización de las actividades de *Intersección* durante el paro. Los integrantes del proyecto recibieron con entusiasmo esta oportunidad de adaptar lo planeado para este nuevo cuadro autogestivo bajo una dirección estudiantil. El proceso de consultas y discusiones que se organizó durante los primeros días del paro, en el cual participaron algunos miembros del proyecto *Intersección*, permitió analizar los problemas que afectaban a la escuela,

entre otros el subfinanciamiento de esta institución, el deterioro avanzado de sus edificios y las condiciones laborales vergonzosas de los profesores de asignatura. El pliego petitorio que armó la Asamblea justificó la prolongación del paro que duraría todo un mes.

La Cosa, escultura gigantesca inflable de Carlos Mier y Terán montada en la pared de la entrada en el marco de la exposición, terminó representando en el imaginario de los alumnos y de las autoridades de la escuela al movimiento estudiantil. Este accidente dio otra lectura a los acontecimientos. Mientras tanto, miembros del proyecto *Intersección* se involucraron también en las discusiones que tomaron lugar entre una multitud de organizaciones y actores de los barrios aledaños a la ENAH. Estas discusiones giraban en torno a la posibilidad de la instauración de una *República del Pedregal*, un proyecto poético político que busca tejer una red de contactos y la elaboración de propuestas novedosas para enfrentar problemáticas que azotan las colonias populares de este territorio: la gentrificación y la construcción de plazas y edificios que merman el agua, la marginalización y la pobreza así como la violencia engendrada por el narcomenudeo.

Finalmente, la decisión de interrumpir el suministro de agua de la ciudad durante cuatro días en el mes de noviembre, debido al mantenimiento al sistema hídrico Cutzamala, resultó en uno de los mayores cortes de agua de la historia del Valle de México lo que nos obligó a retrasar el *open space* y el simposio.

Estos acontecimientos, que se atravesaron durante el proceso de la exposición, proporcionaron a los participantes un panorama amplio de las circunstancias concretas que caracterizan la producción del conocimiento en México. Nos dió también la oportunidad de conectar las reflexiones teóricas a necesidades reales ligadas a los problemas de financiamiento de las instituciones públicas, a la sobrepoblación urbana, a las profundas desigualdades económicas y a la crisis ambiental global, lo que se vio reflejado en el contenido del simposio y en las páginas del presente libro. Si muchos de los problemas actuales resultan en parte de un pensamiento que objetiva el mundo y segmenta el conocimiento, un esfuerzo para colaborar entre disciplinas y trascender sus fronteras se revela esencial para enfrentarlos.

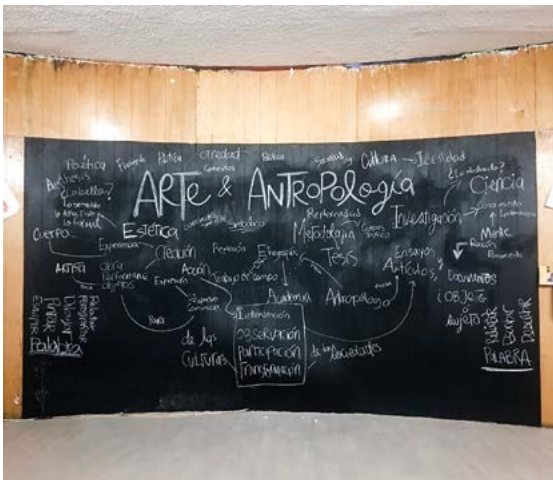







Otredad
Aesthesis
Estética
Epistemológico
Experiencia
Creación
Reflexión
Acción
Trabajo de campo


ENAH


ARTE & ANTROPOLOGÍA
Ciencia
Estética
Creación
Acción
Tesis
Ensayos
Artículos
Antropología
Palabra






INTERSECCIÓN:
UN DIÁLOGO
ENTRE ARTE
ACTUAL Y
ANTROPOLOGÍA







Los salvajes arrebatando el templo

Curaduría: Yeshua David Hinojosa Romero

Colocando entre la Caída y el Juicio Final, el destino de la humanidad aparece ante sus ojos como una larga aventura, de la que cada vida individual, cada "peregrinación" particular es a su vez un reflejo. Es en la duración, por lo tanto en la historia, que se desarrolla el gran drama del pecado y de la redención, eje central de toda meditación cristiana. Nuestro arte, nuestros monumentos literarios están llenos de los ecos del pasado; nuestros hombres de acción siempre tienen en los labios sus lecciones, reales o imaginarias.

Marc Bloch[1]

La biblioteca, el sumo templo consagrado de los académicos, santuario donde se resguardan, conservan e investigan los textos antiguos y modernos, protege investigaciones, ideas y discursos. A su vez, es de donde los futuros eruditos se nutrirán para después lograr inscribirse por medio de sus textos, reflexiones y saberes a este recinto en un ciclo infinito, como una forma dialéctica en una esfera hermética. Pero el milagro será acaecido por los otros archivos, los otros documentos. Aquellos que no son textos impresos despojarán de su sacralidad al templo, mancharán la memoria con ignorados recuerdos relegados, los cuales se manifestarán como los nuevos pobladores, revelándose como espíritus acontecidos de la otredad, empoderados demostrarán su valía criticando al eurocentrismo, al antropocentrismo, al fetichismo obcecado de los científicos por los libros… ¿Por qué se perpetúa la visión unívoca y lineal del texto frente al holismo de los documentos?

Archivo de Autopublicación Independiente, Habitante y Para Sanar la Cuerpa son proyectos que tomarán al santuario, y cual bacterias lo infectarán para alterar su estado, modificando lo preestablecido. Las semillas germinarán produciendo nuevos frutos, documentos alternos al texto, que dotarán a los habitantes de los otros saberes.

1 Marc Bloch, *Apología para la historia o el oficio de historiador*, México, FCE, 2014, p. 42.

Adrián Monroy, *Archivo infraurbano, proyecto Habitante, registro fotográfico*, 2009-2011







Daniel Benítez, *Archivo de autoedición*



Etnografía, fuera de casa

Curaduría: Andrea Gisselle Lopez Santos

Ninguna ciencia se define en primer lugar por un fenómeno empírico, sino se define a partir de una perspectiva que se construye sobre el fenómeno.

Esteban Krotz[2]

La etnografía es una creación de la disciplina antropológica y hoy adopta independencia, se va de casa. Hace sus hazañas allá, en donde es acogida. El arte, sin duda, es uno de aquellos hogares donde se le recibe y deslumbra por los alcances que puede llegar a tener. La etnografía, como nueva herramienta para los artistas, logra aplicaciones muy distanciadas al ejercicio antropológico convencional.

Asimismo, la pregunta por la alteridad es habitualmente reconocible en el campo artístico contemporáneo que no sólo recurre a la representación del otro, sino a la experimentación con aquel que comparte una diferencia y una similitud, una experimentación de lo humano. La línea que separa al ejercicio artístico del antropológico es muy delgada.

El acercamiento no sólo metodológico sino epistemológico entre ambas disciplinas es evidente; muchos observan en dicha proximidad un desvanecimiento de las fronteras que las conforman; sin embargo, como en toda relación/inflexión con el otro hay un límite que define a cada quien.

¿Qué es antropología y qué es arte? ¿De qué manera los antropólogos nos podemos ver en los artistas y comprender que somos tan similares como diferentes? Y ¿qué provecho podemos sacar de ello?

2 Esteban Krotz, *"Alteridad y pregunta antropológica"*, en Alteridades, vol. VIII, 2010.



Aarón Velázquez, *Banco de semillas*

Artista como Antropólogo, Antropólogo como Artista

Curaduría: Gema Guadalupe Bernal Muñiz

La antropología nos invita a ampliar nuestro sentido de posibilidades humanas mediante el estudio de otras formas de vida.

Renato Rosaldo[3]

El quehacer de un artista y de un antropólogo presentan grandes similitudes en la forma de construir conocimientos, de generar propuestas metodológicas y de entender otras identidades. Tanto la antropología como el arte pueden indagar las posibilidades humanas e intervenir las formas tradicionales y clásicas de sus prácticas, innovando, proponiendo y creando.

Los artistas, al colaborar con personas ajenas al mundo del arte, abren la posibilidad de entender aspectos de la vida de comunidades y de sujetos específicos. El artista, al igual que el antropólogo, tiene que recurrir en gran medida al trabajo de investigación para crear su obra y dotarla de sentido.

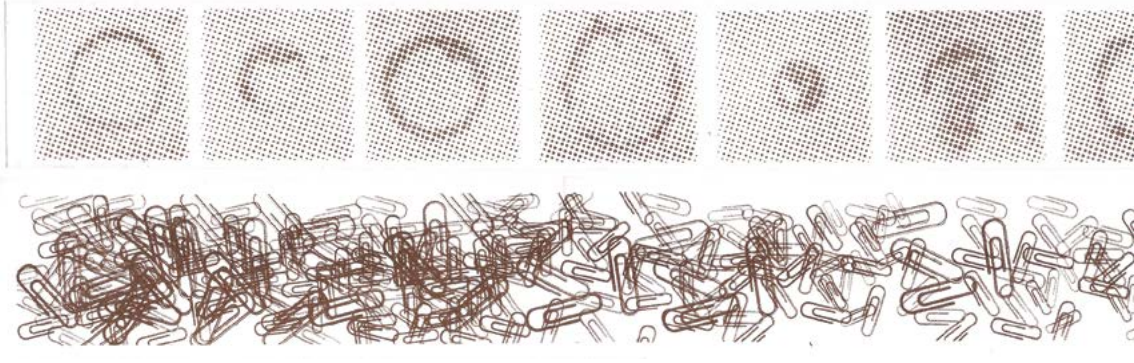
Describir e interpretar al otro no es tarea fácil. Ambas disciplinas proponen intervenir la realidad para desdibujar las estructuras que marginalizan. El mundo actual es un mundo interconectado, marcado –como lo sugiere Rosaldo (1989)–, por fronteras culturales borrosas. Así como la antropología y el arte han contribuido a perpetuar opresiones, dominaciones y desigualdades, actualmente existe la posibilidad de rebelarse contra esto y proponer cosas nuevas.

Imaginemos así a un antropólogo que busque alternativas al quehacer antropológico tradicional, al navegar por los terrenos de lo sensible, de las emociones, de las experiencias propias y de la exploración sensorial...

¿Podría la autorreferencia facilitar la construcción de conocimientos sobre el otro y favorecer, en lugar de limitar, la práctica científica?

3 Renato Rosaldo, *Cultura y verdad,* Quito, Abya-Yala, 1989.

Ariatna Sánchez *Deshabitación*, 2017



Ha (ser) Jardín

Curaduría: Miguel Escobar

Habitar es ser, ya que para habitar hay que construir, como cultura y como edificación. Construir es poner a buen resguardo algo, rodearlo de atenciones para darle valor.

Aldo Martínez Muñoz, A.[4]

En un momento histórico en el que la producción de imágenes y acciones representativas de comunidades es un problema común a prácticas contemporáneas del arte y la antropología, es pertinente generar encuentros de convivencia e intercambio para disponer del conocimiento científico/académico y de saberes ejercidos en prácticas cotidianas, estableciendo una dinámica de reflexividad y colaboración horizontal con otros, en torno a una lucha en común para la producción de nuevos imaginarios colectivos con posibilidades de acción interdisciplinar.



Hacer jardín es proteger, dar resguardo, preservar la vida. Ser jardín es convivir ecológicamente, generar dinámicas de colaboración a partir de las emergencias y necesidades comunes de quienes participan. La disposición entre las personas en un espacio común, extra cotidiano, es una acción política en el sentido que ellas y ellos son quienes configuran su representatividad de manera colectiva, deciden y actúan en consecuencia. Este encuentro está dedicado a una labor específica: el cuidado de las tierras, el rescate de semillas y la preservación para el uso y aprovechamiento de plantas nativas para cuidado alimenticio/medicinal, así como la recuperación de procesos simbólicos, afectivos entre personas y naturaleza.

¿Es posible sobrepasar las diferencias que generan las instituciones académicas del arte y la antropología sobre acciones prácticas de saberes distribuidos en lo cotidiano para que en el juego de las representatividades haya una repartición justa de los frutos generados por las colaboraciones?

4 Aldo Martínez Muñoz *Agricultura simbólica*, 2013, p. 171



Aldo Martínez Muñoz, Milli, Intercambio de Semillas, Intercambio de Saberes
y el Laboratorio de Etnobotánica de la ENAH *Siembra Colectiva - Jardín de los Pedregales*, 2018

La dimensión emocional del proceso de investigación

Curaduría: Anai Angelina Posada Cano

La dimensión afectiva requiere tener en cuenta la interrelación establecida entre los aspectos expresivo, descriptivo, constitutivo y transmisivo de las emociones, pasiones, sentimientos, afectos en los sujetos y en la cultura. Es decir, tiene que ver tanto con la subjetividad de lo humano como con la objetividad de lo social.

Edith Calderón Rivera[5]

En las ciencias sociales, es indispensable la aplicación de un método –ya sea etnográfico o historiográfico– para el reconocimiento de la validez de un proyecto de investigación. Su importancia es tal que a veces parece tener justificación propia.

¿Qué es lo que nos motiva a realizar una investigación? Más allá de un simple gusto o interés intelectual, lo que podría acercarnos a un tema particular y a utilizar un método específico es la intuición: un impulso subjetivo que toma su origen en nuestras emociones. Asociamos los eventos importantes de nuestras vidas a ciertas emociones que, a su vez, influyen sobre las decisiones que tomamos. En este sentido, lo emotivo no reside en los cuerpos sino en las normas culturales; existe porque lo construimos (Enciso Domínguez, 2015).[6]

Si muchos de los artistas utilizan ahora métodos desarrollados por las ciencias sociales, sus procesos creativos parten a menudo de lo afectivo, apoyándose, por ejemplo, en las emociones ligadas a la historia de su familia o en las visualizaciones que ofrecen sus sueños.

López Austin reconoce lo fundamental de las concepciones de lo anímico en cualquier complejo ideológico[7]. Lo emocional es un eje que alimenta la antropología y el arte. En la antropología nutre el camino de la investigación, y en el arte abre el camino hacia la utilización de un método de investigación que enriquece la obra.

¿Podríamos pensar que las emociones representan el lugar donde se encuentran ambas disciplinas?

5 Edith Calderón Rivera, *La afectividad en antropología: Una estructura ausente*, UNAM/CIESAS, 2012, p. 33.

6 Enciso Domínguez Giazú, *Emociones y ciencias sociales en el siglo XX: la precuela del giro afectivo, Athenea Digital*, 2014, p.265.

7 Edith Calderón, op. cit., p. 27.



Idaid Rodríguez, *Maqueta de la reconstrucción del psiquiátrico La Castañeda*, 2015

Complejidad y resignificaciones

Curaduría: Nancy García Díaz

Nos hizo falta afrontar la complejidad antropo-social en vez de disolverla u ocultarla.

Edgar Morin[8]

Resulta imposible seguir manteniendo un pensamiento-acción bajo principios de reducción y disyunción puesto que significa mantener una forma operativa mutilante y unidimensional de pensar el mundo.

Hablar de complejidad es quebrar estos mecanismos y dar pauta a la conjunción de disciplinas que, en unión, permiten afrontar las problemáticas que nos atañen más allá de nuestros propios alcances como ciudadanía. La diversidad de visiones, las metodologías en cohesión y el aprendizaje común complejizan la reflexión sobre la realidad, por ende se amplían y magnifican las soluciones y esfuerzos. Así, el impulso creativo, afectivo y sensible de las artes en conjunción con las ciencias sociales, las comunidades, sus saberes y sus historias permiten la expansión del conocimiento y la creación de experiencias significativas para diversos públicos.

¿Valdrá la pena entonces continuar nuestra teoría y praxis con la rigidez que en lugar de congregar separa?

8 Edgar Morin, *Introducción al pensamiento complejo*, México, Gedisa, 1990.



Idaid Rodríguez, *Raíces*, 2010



José Miguel González Casanova, *Banco de los Irreales*, 2015

La desmaterialización del arte como registro (histórico)

Curaduría: Nayma Andrea Flores Gómez

El agente más seguro del triunfo de lo nuevo es el aburrimiento con lo viejo.

Walter Benjamin[9]

En su objetivo por desmitologizar y desmercantilizar el arte, las obras conceptuales tienden a carecer de un objeto artístico. Esto se debe a que la idea, el proceso y la experiencia que genera el artista y los actores involucrados, resultan más importantes que la materialidad, visualidad e incluso el aspecto final que tome la obra.

Sin embargo, a los historiadores más abnegados les gustará saber que la desmaterialización parece más bien un mito puesto que no se concreta por completo: el artista conceptual, como todo ser humano, deja un registro. Un registro de sí mismo, de su obra, de los procesos y los resultados de la misma. Los registros que se materializan en forma de fotografías, copias, dibujos y páginas de internet podrían satisfacer cualquier fetichismo por el documento.

Entonces, ¿es posible que el historiador pueda hacer historia, valiéndose (precisa o únicamente) del arte conceptual?

9 Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, México, Ítaca, 2003.

El antropólogo inventando al otro

Curaduría: Roberto Rivero Jaimes

La idea de cultura, en otras palabras, coloca al investigador en una posición de igualdad con sus sujetos: cada uno pertenece a una cultura.

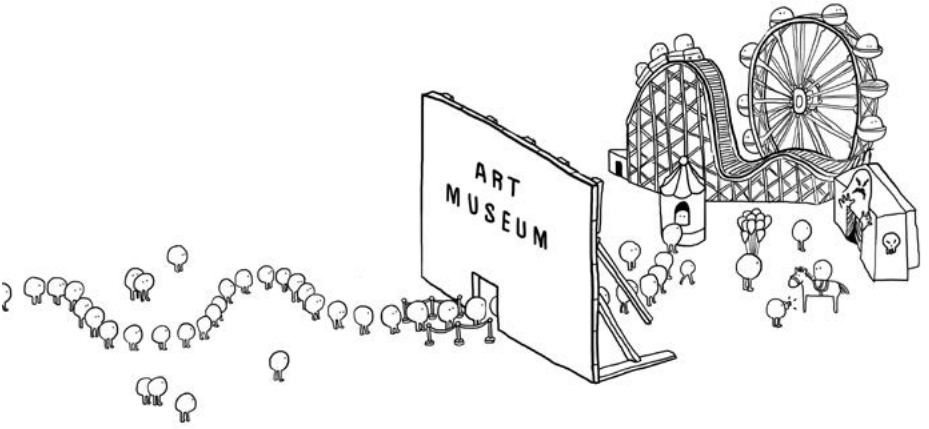
Roy Wagner

La cultura se manifiesta como una reflexión o una invención generada por sus integrantes que sólo puede ponerse en acción a partir del encuentro con el otro. Esta idea presenta al concepto de cultura no como algo inmutable y estático sino como una expresión humana en constante y permanente cambio.

La antropología y el arte ocupan lados opuestos del proceso de simbolización, de convencionalidad *versus* diferenciación. Los trabajos de los artistas presentados en *Intersección* se acercan a la práctica antropológica en la medida que sus proyectos se erigen sobre la base de la alteridad. Colocar la alteridad en el centro de la reflexión, implica un proceso de distanciamiento y acercamiento entre ambas disciplinas. Mirarse en el Otro para reconocerse a sí mismo.

¿Cómo nos entendemos a partir del otro, como individuos y como disciplina?

10 Roy Wagner, *La invención de la cultura*, spi, 1975.



Rubén Maldonado "Escalera", *Yo tumor, El museo de arte*

Miradas de la memoria

Curaduría: Cesar David Ortiz Buitrago

Cuando la gente necesite agua o quiera que su maíz madure se acordará de sus antiguos {huacas[11]}. Puede que le den otros nombres, pero regresarán a los antiguos lugares donde los adoraban {…} Si nosotros no recibimos {mullu[12]}, la tierra no recibirá la fuerza vital para que las plantas maduren; el maíz no crecerá y las llamas morirán. Si no llueve, todos los arbustos y los árboles morirán de sed. Los miembros de las comunidades se volverán pobres y nosotros, abandonados, nos quedaremos sin fuerza. {…} ¿Quién protegerá nuestras casas y nuestras chacras, quién les transmitirá la fuerza vital necesaria para que sirvan como casas y chacras? Si no podemos ir a nuestros antiguos cementerios, nuestros muertos tendrán frío, sed y hambre. {…} Con esa idea, el cura bajó alegremente rumbo a la quebrada. "Ahora buscaré únicamente mi felicidad", repetía. "Tal vez incluso la suerte me sonría".

Gerard Taylor[13]



Aldo Martínez Muñóz, proyecto *Yo-Tlaolli*



Daniel Godínez, *Tequiografías*, 2010-2011

En palabras de Andrea Giunta, el arte contemporáneo permite entrever la complejidad del tiempo cuando el artista toma imágenes enigmáticas del pasado y se desplaza al presente para darle un nuevo sentido que otorga la posibilidad de sobrevivir a un devenir.

Esta curaduría busca evidenciar algunas de las maneras en las que en la actualidad se vive la memoria en las comunidades indígenas y campesinas de México y América Latina. La relación activa con su pasado y la reapropiación de su identidad en el presente puede demostrarse de tres maneras:

La primera, recordando el alimento primigenio del territorio americano que brotó de la tierra y ha alimentado a varias generaciones hasta la actualidad.

La segunda, evitando el olvido de costumbres y tradiciones que han sido la base sociocultural de muchas comunidades, y que han permitido transmitir su conocimiento a futuras generaciones, salvaguardando su memoria en la práctica.

La tercera y última, apropiándose de símbolos transformados por aspectos ideológicos, pero que mantienen la identidad prehispánica.

De esta manera, la Memoria se manifiesta en la experiencia de las comunidades, transformándose y siendo puesta en escena recreando muestras y formatos alternativos ante lo preestablecido para dar a conocer su vivir.

¿La memoria da la posibilidad de proyectar un momento legítimo vivido a un grupo que ha sido históricamente sometido, dándole una posibilidad fehaciente de reconocimiento por toda la sociedad?

11 Divinidades andinas.

12 Molusco *Spondylus princeps*.

13 *Choque Amaru y otros cuentos. Siete relatos sobre la campaña de extirpación de las idolatrías en el arzobispado de Lima, siglo XVII*, pp. 93, 73, 113, 157.

Cinemáticas coreografías

Curaduría: Valeria Angola

¿Cómo sabemos cuándo un gesto, una montaña o un collar, por ejemplo, son huellas de la memoria social?

Ana Ramos[14]

Esta muestra videodancística tiene como eje articulador el cuerpo, el movimiento y la cultura. El lenguaje híbrido de la videodanza es un género que se debate entre el arte y la ciencia, por su capacidad de registro y por su potencial creativo: lo inaprehensible del cuerpo queda grabado en la pantalla y lo *coreográfico* de la cultura se revela ante el espectador.

Las tres videodanzas presentadas aquí captan el carácter corporal de los grupos a los que se acercan y componen con ellos obras visuales de excepcional ritmo.

¿Cómo es que el cuerpo expresa y comunica? ¿Qué tanto se puede saber de alguien por su movimiento? ¿Moverse como el Otro para entender como es? ¿Qué puede decir el cuerpo sobre nosotros y sobre los Otros?

14 *Perspectivas antropológicas sobre la memoria en contextos de diversidad y desigualdad*, 2011



Valeria Angola, *Coreografías desbordadas*, 2018

La investigación y la creación como procesos de transformación

Curaduría: Geneviève Saumier

Con demasiada frecuencia los conceptos vienen cargados con las connotaciones e implicaciones de los contextos pasados que los originaron. Por lo tanto, una revisión periódica de nuestro acervo de ideas no es un ejercicio de nostalgia anticuaria ni una ocasión ritual para sacudir los huesos de nuestros antepasados. Debería ser, más bien, una evaluación crítica de las formas en que planteamos y respondemos preguntas y de las limitaciones que podemos traer a esa tarea.

Eric R. Wolf[15]



Carlos Mier y Terán, *La cosa*, 2008



Liz Misterio, *No me cuelgues tus milagritos*, 2010

Una visión dinámica del concepto de cultura nos recuerda que la estabilidad de las tradiciones existe únicamente en la percepción que tenemos de ellas. La maleabilidad simbólica de las realidades sociales, objeto de estudio de la antropología, es también la materia prima del arte que busca evidenciar, cuestionar y reescribir lo social. Utilizando a menudo códigos diferentes al verbal, el arte puede dinamizar el flujo de las ideas, sobre todo si se centra en los procesos más que en la obra acabada. Las nuevas prácticas artísticas que se relacionan con un contexto social y cultural específico proponen estrategias de participación que involucren comunidades y alientan a los participantes a cuestionarse.

Los procesos tanto artísticos como de investigación influyen también en la construcción de las identidades individuales, siempre inacabadas y moldeables, de los involucrados. Durante el trabajo de campo el etnógrafo se enfrenta a fenómenos sociales que lo confrontan directamente y trascienden sus perspectivas teóricas, provocando un cambio en su entendimiento. Esa transformación del propio investigador contribuye a la producción de conocimiento sobre el otro y sobre sí mismo. El artista es quizás más hábil que el antropólogo para percibir cómo su práctica potencia dinámicas propias de autocrítica y de sanación a la vez que propicia cambios en sus colaboradores.

Las obras presentadas en *Intersección* nos permiten entender aspectos de las transformaciones inducidas por el proceso de investigación y de creación. Pueden servir de modelo para consolidar una antropología consciente de sí misma, así como de los impactos y potenciales de su práctica.

¿Cómo fomentar el acercamiento de la antropología con el arte para desarrollar nuevas estrategias que permitan apoyar los procesos de cambio social?

15 Eric R. Wolf, *Pathways of Power. Building an Anthropology of the Modern World,* Berkeley, University of California Press, 2001, p. 321.

Jna'tikotik/Jna'tik[1]

John Burstein B.



La compartimentación del espacio simultáneamente establece, y repudia, el reducto étnico. Los habitantes se reducen a ser "tradicionales", "premodernos"…, mientras se promueve su incorporación en la modernidad occidental…

Chung-Hao Ku

La totalidad de máquinas, sean sociales, técnicas o de producción del deseo, etc., no pueden más escapar de la sobreimposición de las máquinas significantes del Estado.

Felix Guattari

Esta sección de *Intersecciones,* consiste en una docena de objetos creados por siete artistas chiapanecos cuyas culturas maternas son maya o zoque. La curaduría fue coordinada por J. Burstein B. y realizada colectivamente con Saúl Kak y las y los otros artistas. (Todxs participan en un centro cultural, *Espacio de Arte* MUY, en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.)

Las obras constituyen un campo semántico referente al terremoto, por lo que se realizaron después del terremoto del 7 de septiembre de 2017 en Chiapas y del 19 de septiembre en Ciudad de México. Fueron creados en Chiapas con el motivo de ser expuestos en CDMX (originalmente en diciembre de 2017).

La experiencia comunicativa se fundamenta en un fuerte *Nosotros-Ellos* (la expresión indígena/la recepción por un público mestizo urbano). Los actores se relacionan de manera tradicional: la identidad esencial del maya provoca una solidaridad universalista del otro/a. Ahora, en la antropología contemporánea se ejecuta una minirradicalización: el empoderado grupo (con control del espacio) reconoce cediéndole una prioridad a la autenticidad indígena. ¡Enhorabuena!

Pero he aquí un raro espejismo, que vale comentar. ¡Hubo dos terremotos! Al incorporar este curioso acontecimiento dentro del concepto del proyecto artístico, se dobla la identidad –cada una/o su terremoto haciendo la recepción más lógica (necesaria), menos altruista, y por consecuencia, disminuyendo la solidaridad.

Este proyecto impone la multiculturalidad sobre la interculturalidad. *Lleguémosle como iguales diferentes*.

16 Jna'tik es la forma inclusiva de la primera persona plural (nosotros) y jna'tikotik es la forma exlusiva (nosotros-pero-no-ustedes), en el tsotsil de Zinacantán.



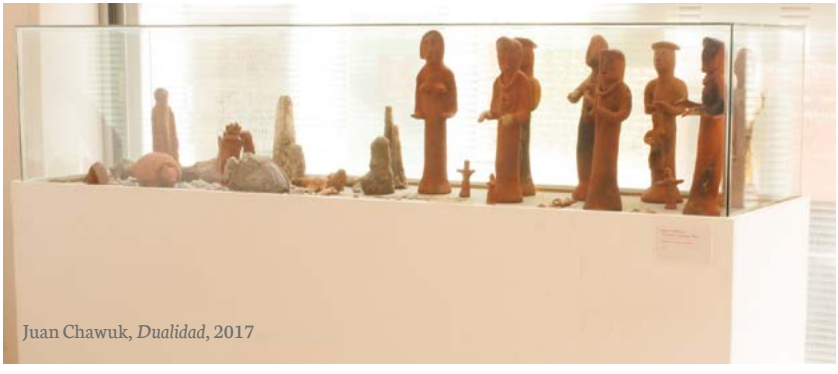
Darwin Cruz, *Patriotismo ante la desolación*, 2017

Actúa la estrategia clásica indígena autonómica: la insistencia en participar/la resistencia (a ser borradxs).

Extiende una invitación al público: "aprecia la expo desde tu experiencia (de tu terremoto), no solamente desde tu inquietud por interpretar la semiótica y epistemología mayas".

Esta muestra conforma una obra artístico *in situ*, en ese sentido. El sitio –la ENAH– contextualiza la obra de manera significativa. Es la escuela de antropología mexicana.

¿En qué sentido este proyecto artístico es: antiantropológico, no-antropológico, y/o dentro de la antropología de universalización sistemática de significados humanos?, o ¿qué nos ofrece y cómo nos limita: entender a la máquina artística y la antropológica como contradictorias, diferentes y sin relevancia una para la otra, o asimilable una a la otra?



Juan Chawuk, *Dualidad*, 2017

Cosmovisiones Oníricas

Yeshua D. Hinojosa Romero y César D. Ortiz Buitrago

Una memoria para las voces olvidadas que recuperan su espacio, su tiempo y su cuerpo.[1]

Lohana Berkins

Los murales son, al menos en México, un elemento de una fuerte y arraigada tradición simbólica. Son un modelo para generar una propuesta de memoria, un mecanismo que busca resignificar y reinterpretar la lógica mesiánica de las tradiciones artísticas. Los murales son a su vez, más que un enunciado, un pronunciamiento que se proclama desde el artista y su ideología para los espectadores, para el observador. Son los muralistas, los grafiteros, los ilustradores formato barda quienes se apropian a su vez del espacio, del discurso y el *logos-tekné* de las tradiciones canónicas.

No obstante, estos baladrones en su obcecación por la transmisión de significados y contenidos emanados de los procesos de intelectualidad blanqueada occidental niegan los procesos motores de la historia desde la lucha de clases hasta la imaginación creadora, entendiendo ésta no como un elemento "espiritual, como un subproducto idealista otorgado por la providencia", sino parafraseando a Guillermo Carnero Hoke y pecando de aforismos: "El obrero escondido que es la imaginación creadora del hombre […] El gran hacedor de la historia general del hombre sobre la tierra[…] concreta manifestación físicoquímica y producto maravilloso de la organización celular del hombre"[18]. Partiendo de esta idea de imaginación, *Proyectos murales* surge de una intersección entre los imaginarios colectivos del México blanqueado en procesos de producción artística contemporánea formal y el México en pos de resistencia colonial, el sobreviviente damnificado que se autonombra y emerge de sus espacios de resistencia con técnicas y elementos visuales apropiados y resignificados.

Siendo la *Intersección* de dos Méxicos el motor principal de este proyecto, se decidió apostar, la producción de dichos muros en un *espacio de tolerancia* de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), siendo *El Pino* el sitio al que se llega para adorar y explorar los placeres de Dionisio y Eros, lugar donde no hay espacio para lo apolíneo. Se decidió realizar ahí ya que, según Marx, el objetivo supremo del progreso técnico no está en el crecimiento infinito de bienes (el tener), sino en la *reducción de la jornada de trabajo*, y el crecimiento del tiempo libre (el ser). Por lo tanto, se resignifica el espacio en un juego conceptual para una nueva lectura reivindicadora del ocio, el tiempo libre y esparcimiento desde

17 Resistencias populares para la re-colonización del continente.

18 Carnero Hoke, Guillermo, *Nueva Teoría Para La Insurgencia*, Amerindia, Perú, 1968, p. (110)

una apología del tiempo libre para el libre desarrollo de la personalidad y de las relaciones interpersonales.

Las obras que fueron realizadas en los cuatro muros de esta zona del desfogue sufrieron cambios, modificaciones y se vieron alteradas en varios niveles desde su concepción, su producción y su presentación final. Los artistas, no ajenos a sus contextos sociopolíticos y sus marcos culturales-referenciales, plasman su experiencia viva de la CDMX, donde surgen los llamados que convocan a todo universitario a manifestarse, envueltos en un contexto agitado y convulsionado, manchado en contra de los feminicidios en la UNAM, las altas tasas de incremento en la violencia dentro de los planteles académicos, asambleas interuniversitarias de orden nacional, tomas de museos, huelgas, boicots y sabotajes, revelan la experiencia viva e invocan a las divinidades arcanas (o por otro lado denuncian la falta de ellas), la desgracia desde la sátira y lo absurdo pero siempre mostrando un ente emanado del panteón onírico de los artistas.

Belcebú, señor de las moscas, mezquino personaje, blasfemo *dios mierda,* es quien nos recibe al entrar en el *El Pino*, divinidad que nos juzga y analiza nuestra alma con su ojo que todo lo mira, la perfección y precisión de su trazo, cual *Hombre de Vitrubio*, deja engañar al gran embustero sólo para dar paso a un ser ajado por el tiempo cubierto con el manto de los cielos. Y las estrellas, a través de sus ocho ojos, nos muestran que es un tejedor o tejedora, trabajador armado con una oz y un martillo o trabajadora: ¡quizá un ser no-binario, sin sexo ni género que nos revela a los seres humanos como seres creadores y trabajadores de su propia historia! hacedores de su historia y que solo a ellos apegados a su realidad y enraizados a su colectividad, cambiarán el curso de la misma porque la revolución por la que trabajan todos los revolucionarios del mundo es, precisamente para los seres humanos, producto maravilloso de su energía siempre en construcción y en el constante dinamismo del cambio!

Palma con palma, cual palmero peregrino seguimos la ruta para encontrar el desdoblamiento divino de la gran diosa interna, gritando con coraje fuerza y valentía por las que han caído. Emerge revelándose como lo hizo la primera Lilith. La Gran Diosa Bruja enfurecida por la acaecida muerte de sus hermanas: senos mutilados vuelan por el cielo, manando leche fulminante y fosforescente, exigiendo justicia que se contrapone a la idílica y banal idea romantizada de "ésas

Rúben Maldonado "Escalera", *El Grand Dios Mierda*, 2019


DYGNOJOCH

no son formas de manifestarse". En la escena siguiente *El santo chamán,* que ofrece la sanación del daño si se mira al pasado, si volteamos a ver a las madres, a las abuelas y ancianas, guardianes de la sabiduría antigua, quienes podrían brindarnos el sosiego y la paz en estos nuestros tiempos convulsionados, pero en el fondo nos dirán susurrando al oído que ni santos ni palmeros tienen boca para una expiación ni redención.

La obra de Rubén Maldonado *a.k.a Escalera* se encuentra focalizada en la creación de narrativas gráficas que explotan la sátira y el humor negro. Rubén es el creador de una de las piezas *in situ*, y que es conocida popularmente por la población académica de la ENAH como *El Gran Dios Mierda*. Además, junto a César Granados, *a.k.a Astrochavo* crea una pieza que se superpone como un desdoblamiento de su diosa interna nombrada por los alumnos como *El Despechado*. Ambos son artistas egresados de la ENAP, hoy FAD. *Astrochavo* hace cómics donde narra las historias de sus propios superhéroes. Él se desdobla y transmuta en seres monstruosos con tentáculos viscosos que no se obsesionan por la salvación de lo que no puede ser defendible, se enfrentan a crisis *epistenciales* (entre lo epistémico y lo existencial) de las que son sobrevivientes en la transmutación, transustanciación y consustanciación de los elementos de su realidad o de ellos mismos.

Por otro lado, *Escalera* nos presenta un resquebrajamiento incrustado en la historia en el que los cimientos de la cultura occidental se hunden en bazofia. Dirá que es un momento donde a nosotros sólo nos quedaría el poder escribir parte del desenlace para estas estructuras tambaleantes. Un presagio funesto que nos advierte del preludio que se aproxima, en el cual se viene encima el mundo, pero tal parece que algunos no estamos dispuestos a quedarnos debajo para sostenerlo. La obra de *Escalera* se revela ante esta crisis deseando la fragmentación sustancial en pedacitos y así descubrir lo que es reutilizable o desperdicio inmundo, instrumentalización llevada a cabo en el humor para plasmar su obra.

Dyg'nojoch al realizar *La Gran Araña Tejedora del Universo* y *Anton Vas* con su *Ancestro Chamán*, son artistas que buscan una resignificación de sus orígenes y su pasado a través de la imagen y la simbología maya-tzotzil, plasmadas en las bardas de la ENAH la identidad y el proceso de reivindicación histórica de los pueblos, de la región de los altos de San Cristóbal de las Casas, que se asocian o actualizan con las luchas de la población civil mexicana producto de los vejámenes por parte de entes hegemónicos y del poder al que sistemáticamente ha sido expuesta preguntándose por el *ethos* barroco común en su sociedad.

Dentro de la dialéctica se está generando un proceso de construcción del Espacio Social, donde el Cuerpo-Espacio se circunscribe dentro de la experiencia de lo cotidiano. Aquí, se comienza a generar el cuestionamiento por el derecho a la ciudad. La ciudad al ser un lugar fragmentado, dentro de la ciudad vivida y la ciudad practicada.

Así podremos ver que existe un eje de centro-periferia que es creado por una clase dominante para generar una homogeneización del individuo. Sin embargo, hay personas que desde su quehacer muestran percepciones, motivaciones, identidades y cosmovisiones que se comienzan a gestar dentro de los desarrollos locales como procesos de reivindicación de un colectivo generando redes de interdependencia. Es aquí donde el mural se concibe como una gran cantidad de mundos que convergen y conviven en una simbiosis.

Si se piensa en los murales, ¿se piensa la crisis civilizatoria occidental? la fuerza del suelo, las formas del habitar, las contradicciones del pensamiento sobre el mundo natural, la patriarcalización y colonización, la vida y la muerte y el reconocimiento de las formas de pensamiento autónomo. Estos murales son una alternativa para generar una negociación de cuerpos (el tallerismo estudiantil y el diplomadismo institucional) para así desarrollar y emanar de estos procesos una conciencia del movimiento.

Estos murales son un barómetro de las circunstancias sociales que nos envuelven y dejan un registro de la memoria, siendo esta una problemática de orden actual y contemporáneo, tratando de enunciar situaciones, evidenciando la profundidad de reflexiones en las comunidades externas a estos sectores elitistas-académicos, el precipitado fin de la humanidad, corriendo como caballos desbocados hacia su autodestrucción en una vorágine causada por la depredación de la vida.



Dyg'Nojoch, 2019

Coaccionar en colectividad y sinergia propositiva: prácticas transdisciplinarias entre arte y etnobotánica

Nancy García Díaz y Miguel Escobar

En el presente texto se realizará un análisis de la relación entre arte contemporáneo y antropología, basado en la experiencia de dos proyectos curatoriales realizados durante *Proyecto Intersección Diálogos entre antropología y arte contemporáneo*. Estos proyectos tienen como eje fundamental el cuestionar desde una perspectiva práctica y teórica *compleja* a la concepción del conocimiento como un ente estático, inmóvil y desengranado. Resulta imposible seguir manteniendo un pensamiento-actuar bajo principios de reducción y disyunción, ya que ello significa mantener una forma operativa mutiladora y unidimensional. Introducir sus aspectos desde la complejidad rompe estos mecanismos y da pauta a la conjunción de disciplinas que unidas permiten afrontar las problemáticas que nos tocan, más allá de nuestro propio hacer artístico como ciudadanía. Sin duda la diversidad de visiones, prácticas y metodologías en cohesión y aprendizaje común complejizan la reflexión y por ende se amplían y magnifican las soluciones y esfuerzos.



¿Valdrá la pena entonces continuar nuestra teoría y praxis con la rigidez que en lugar de congregar separa?

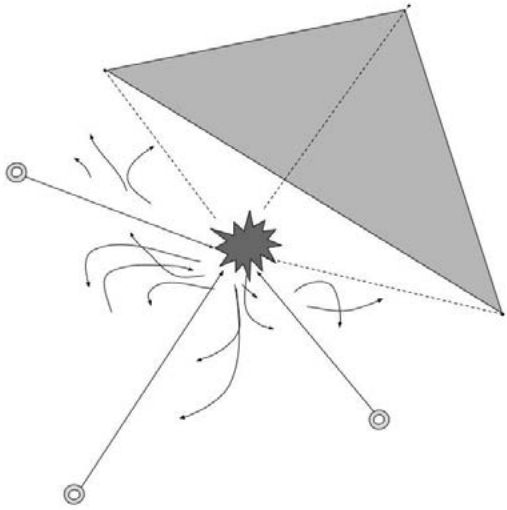
Para abarcar estos problemas es necesario reflexionar en torno al concepto de *interdisciplina*. Este término fue acuñado por el sociólogo Louis Wirth a mediados del siglo xx En esa época era utilizado principalmente en el ámbito del trabajo científico, es decir, las ciencias necesitaban involucrarse con otros campos de conocimiento para la solución o análisis de problemas más complejos. No es coincidencia que se atribuya a un sociólogo la invención de tal palabra. Si bien así comenzaron las menciones de la interdisciplina, en la actualidad podemos observar que las prácticas interdisciplinarias no son exclusivas de la práctica científica.

Es importante hacer notar que la interdisciplina no es la suma de una o más disciplinas de manera aislada. Ana María Martínez de la Escalera, en su ensayo *La interdisciplina* define lo interdisciplinario no como "epigráfico, ni tampoco el puente que une dos tierras sobre una corriente

embravecida, especie de no lugar del discurso de las ciencias y las artes del hombre, sino una nueva positividad discursiva y un nuevo real práctico y de acción".[1]

Una intersección es el punto en el que dos líneas o cuerpos se cruzan. Comparten, por un momento, un espacio en común, tienen un reconocimiento y encuentro dentro de un lugar cohabitado. Para Ana María Martínez estos encuentros surgen ante una situación de crisis y del mismo modo ponen en crisis los paradigmas dominantes de las disciplinas en sus campos de conocimiento. Sin embargo, ya que las direcciones y las distancias, así como las prolongaciones de las investigaciones interdisciplinarias son distintas, habría que preguntarse qué objetos de conocimiento y saber estamos produciendo, cómo los hacemos y cómo los consumimos.

Puesto que escribimos este texto desde una *perspectiva práctico-teórica compleja*, ya mencionada anteriormente, requerimos asentarnos en el contexto temporal, espacial y procesual en el que se desarrollaron estas propuestas curatoriales. Durante el *Proyecto de Investigación Formativa: Arte Contemporáneo y Antropología* en conjunción con el *Proyecto Intersección* realizado en febrero de 2018, a cargo Geneviève Saumier y José Miguel González Casanova, y albergado



por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, aparecen dos cuestionamientos que nos inquietan desde nuestra práctica artística y curatorial, cómo están siendo estudiadas las investigaciones que estamos realizando, y si estamos generando reflexiones colectivas desde un campo de lectura y acción nuevo.

Debido a que constantemente caímos en interpretaciones de nuestras propias disciplinas para objetos conformados de maneras en los que claramente los límites se desdibujaron, es pertinente regresar con Ana María Martínez con su cita de Barthes: "la interdisciplina consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie"[2].

¿Será que los términos "artista", "antropólogo", "historiador", "arqueólogo" o "lingüista" ya no nos son suficientes para describir nuestras prácticas en fusión?

1 Ana María Martínez de la Escalera, "Introducción", en Lucina Jiménez (ed.), *Interdisciplina: escuela y arte*, t. I, México, Conaculta, 2004, p. 26.

2 *Idem*.

La inauguración de la exposición *Intersección* estaba planeada para mediados de agosto en la ENAH. Una lluvia desmedida terminó por generar daños en la "Media Luna", el sitio de la exposición. Posteriormente, a una semana de haber sido inaugurada oficialmente la exposición, la ENAH entró en paro de labores, sumándose a la larga lista de escuelas y universidades que se solidarizaron con el llamado inicial del Colegio de Ciencias y Humanidades Azcapotzalco, tras el ataque porril realizado a las afueras de la rectoría en Ciudad Universitaria, a un mes del 50 aniversario del movimiento estudiantil de 1968. Esto provocó una redirección en los ánimos y el foco de atención, girando hacia las emergencias del momento. La exposición y los proyectos específicos desarrollados durante ésta mermaron en una suerte de tres puntos suspensivos que detonaron en un proceso caótico, necesario para coaccionar en colectividad y sinergia propositiva el curso y conclusión del proyecto. Así en los siguientes apartados narraremos con detalle los procesos de cada propuesta curatorial y su transformación bajo estas coyunturas.



Ha (ser) jardín

Miguel Escobar

Hacer jardín es proteger, dar resguardo, preservar la vida. Ser jardín es convivir ecológicamente, generar dinámicas de colaboración a partir de las emergencias y necesidades comunes de quienes participan. La disposición de las personas en un espacio común, extracotidiano, es una acción política en el sentido que ellas y ellos son quienes configuran su representatividad de manera colectiva, deciden y actúan en consecuencia.

Pienso la curaduría como la labor de un jardinero. En esta tarea de cuidado hay maneras de disponer elementos en un espacio que será cohabitado. Cada planta y sustrato refieren un lugar geográfico, político y social; a una latitud y una historia. El jardín modela el espacio, los tránsitos y las interacciones entre los distintos cuerpos vivos que interactúan en él, e incluso generan dinámicas económicas de intercambio que incluyen a todos los agentes incorporando al jardinero.

La caléndula redirige el tránsito de pulgones hacia ella para que éstos no consuman otros cultivos alimenticios,



el frijol fija nitrógeno en el suelo de la milpa para que el maíz lo aproveche en su desarrollo vegetativo, mientras que la calabaza cubre el suelo de los rayos del sol y retiene la humedad. Así, *Ha (ser) jardín* fue una curaduría que buscó reunir a personas de diferentes latitudes, sustratos y campos de acción con cultivos comunes para la formulación de un ensayo experimental entre distintas disciplinas y campos de conocimiento y saber. A éstos encuentros acudieron artistas, arqueólogos, etnobotánicos y agricultores, formando un grupo transdisciplinario de colaboración que derivó en dos proyectos *La Milpa No Tradicional* y *Cacomixtle*.

Este proyecto estuvo dedicado a una labor específica: el cuidado de las tierras, el resguardo de semillas, la preservación para el uso y aprovechamiento de plantas nativas para cuidado alimenticio/medicinal, así como la recuperación de procesos simbólicos, afectivos entre personas y naturaleza. A continuación se presentan dos ensayos que reúnen experiencias de lo sucedido.

La Milpa No Tradicional

Aldo Martínez Muñoz y Milli

Una espiral se nos reveló como forma. Después fue Aldo Martínez quien la sugirió, y acto seguido, aceptada por todos, ya que estábamos seguros de que ella fue la que nos habló. Esto tomó lugar en un espacio de estudio y de experimentación, ahí donde el ser humano se reflexiona a sí mismo. Una espiral con toda su fuerza y significado nos arremolinaría en una experiencia creativa y creadora.

Todo empezó con una reunión en el Laboratorio de Etnobotánica de la ENAH, donde Alan Martínez, profesor y arqueólogo, nos recibió. No tardamos mucho en darnos cuenta que si hacíamos algo tendría que ser desde un lugar común, y ese lugar fue la milpa y el maíz, y cómo no, si el maíz es nuestro cuerpo.

El Laboratorio de Etnobotánica cuenta con un proyecto transgeneracional sobre la conservación de especímenes de maíz nativo mexicano y una parcela experimental dentro de la escuela. ISIS es un grupo de varios cultivadores del Estado de México y la Ciudad de México, quienes colaboran en pro de la soberanía alimentaria y la diversidad de las plantas nativas mexicanas. Aldo Martínez

Muñoz es un artista que ha recorrido México documentando las historias de los agricultores en torno a la diversidad del maíz mexicano. Por último, Milli lo conformamos un grupo de artistas que trabajamos con el espectro afectivo de lo humano y su relación con la naturaleza.



Pronto llegamos a un punto de quiebre y fricción. En México y varios países de Latinoamérica, Monsanto ha distribuido semillas genéticamente modificadas con tecnología de punta para hacerla más productiva y "más resistente". Este maíz transgénico, o en palabras de María Elena Álvarez-Buylla *maíz botarga*, viene acompañado de glifosato, un poderoso herbicida que, como todos saben pero nadie habla, genera cáncer. Monsanto además es responsable del monocultivo de maíz, suprimiendo la larga historia de la milpa como sistema de agricultura prehispánico y con características simbólicas particulares a cada región de diversificación en México. Aunado a esto, el debate sobre la hibridación y los intercambios genéticos han migrado a las tierras de quienes cultivan, provocando distintas posturas sobre la originalidad y la pureza de la semilla, la preservación y divulgación del maíz criollo, así como su documentación.

De una cosa estábamos seguros, no se trataba sólo de un estudio botánico, ni era un estudio solamente agronómico, tampoco endémico ni botánico. Éramos cinco grupos apasionados, quienes con poca o mucha experiencia entorno al maíz, decidimos poner manos a la obra en colaboración. La discusión giró en torno a la conservación de la originalidad de una raza específica por sus cualidades, usos culturales, características gastronómicas y hacia el cruce de variedades con propósito de un intercambio genético que posibilitara el desarrollo de otra variedad.

Ildefonso nos asombró con dos ideas: vasijas de barro con lixiviados, enterradas en la tierra junto a las calabazas para que éstas las abrazaran con sus raíces: un cultivo diversificado de legumbres, cucurbitáceas y pasteles de abonos para mantener el calor en nuestra aventurada siembra de invierno.

Por fin, la espiral nos enredó. Ideamos un cultivo de maíz en forma de espiral que derivaría en un intercambio ge-

nético rudimentario con el propósito de generar el maíz que quisiéramos. Debajo de este posicionamiento paisajístico se compostaba la idea de que el conocimiento no es estático sino dinámico, con o sin intercambio genético artificial la semilla se actualiza con cada ciclo, cambia y genera memoria botánica en su genotipo. Influyen este proceso el suelo, la latitud, los recursos naturales disponibles, el clima, y la mano de quien lo siembra. Generación tras generación la semilla se transforma y su constante cambio permite su adaptación y domesticación. Así el teocintle en una larga simbiosis con el ser humano se transformó en los maíces que conocemos hoy en día.

Si bien las circunstancias durante el desarrollo de la exposición no nos permitieron llevar a cabo todas las utopías imaginadas, esta experimentación transdisciplinar reunió a personas con la intención de crear e imaginar mayores diversidades. A la vez, fortalecer lazos afectivos con nuestra tierra y nuestra colectividad.

Cacomixtle

Erick Ramón Hernández, Marcos Vargas y Miguel Escobar

Del pedregal de San Ángel, un *malpaís* de origen volcánico al sur de la Ciudad de México, tan sólo queda un 2%. En esta pequeñísima partícula sobreviven con dificultad varios cientos de especies vegetales y animales, muchas de las cuales son endémicas del Pedregal mismo o de algunos otros puntos del centro del país. El campo de lava del pedregal ha dado paso a una de las zonas más dinámicas pero también más conflictivas de la megalópolis. Además de centros comerciales y campus universitarios, hay colonias populares de invasión y autoconstrucción, autopistas urbanas, restos arqueológicos de ciudades del preclásico y remanentes de pueblos novohispanos, etc. Todo lo anterior rodeado por una olla de volcanes y montañas que hasta el día de hoy definen el perfil de la urbe.

Desde tiempos remotos, incluso desde antes de que ocurriera la erupción del volcán Xitle que dio origen al pedregal, el sitio ha estado habitado por especies animales y vegetales muy diversas y particulares. Las cuales fueron incorporadas



a la vida cotidiana cuando se asentaron los humanos en su lucha por la subsistencia, en un grado tal que éstas especies dejaron una fuerte huella en la forma ede concebir la cultura compenetrada con la naturaleza. Sin embargo, a pesar de la presencia humana, plantas y animales continuaron sus ritmos y maneras instintivas y orgánicas. Mediante ciclos se comunican entre sí a través de lo que pueden hacer, de sus capacidades, características y filiaciones. Plantas y animales florecen, se reproducen, se engullen, digieren y defecan entre sí y de manera permanente en extraños procesos que, dependientes de una sofisticada matemática natural de la abundancia y la escasez, expanden y reducen su presencia y dominancia en diferentes territorios.

En el presente estado de desaparición por causas humanas, el reducido Pedregal de San Ángel aún alberga -aunque de manera muy disminuida- el ejercicio simbiótico del dejarse engullir por el cacomixtle, animal de porte similar al gato de ahí su nombre original en náhuatl pero con una apariencia más cercana a la del mapache, que posee una cola larga y ancha atravesada por bandas blanquecinas y marrón. Éste, además de comer insectos, devora frutos sean drupas, bayas o vainas (según la temporada del año), y en su infinita bondad deja que sus semillas atraviesen intactas la totalidad de su sistema digestivo para después dispersarlas mediante deposiciones fecales (que originalmente dejaba secar al sol en las negras rocas del basalto), las cuales ahora deposita sobre el pavimento, las tuberías metálicas, las aceras o las bases de los postes de iluminación que encuentra en la reserva ecológica de la Ciudad Universitaria, la



cual se encuentra separada por la gran barrera biótica del periférico, del pequeño fragmento remanente del pedregal entre la zona arqueológica de Cuicuilco

y la Escuela Nacional de Antropología e Historia.

Bajo condiciones específicas los humanos, animales al final de cuentas, también tenemos la posibilidad de ejercer como vectores de dispersión de especies animales y vegetales. Qué mayor prueba de lo anterior que los diálogos en tránsi-



to de la dispersión del maíz o tantos otros granos, semillas y frutos desde y a través de Mesoamérica al continente entero.

Pero de la misma manera y bajo otras condiciones nos cerramos al diálogo *internatura,* establecemos barreras y extinguimos especies empobreciendo paisajes tanto naturales como antropológicos o bioantropológicos, con mayor precisión. Un ejemplo de lo anterior es la gran banda de asfalto de los 10 carriles del Anillo Periférico y la urbanización adjunta, que segmentan y aíslan lo que anteriormente fue un gran continuo del chorreado piroclástico del Pedregal de San Ángel.

Si el cacomixtle selecciona un fruto, lo engulle y digiere para posteriormente defecar las semillas dispersándolas. Así se irradian los matorrales mediante el encuentro dialógico y cíclico con el pequeño astuto de la cola bandada. Nosotros un ensamble, conformado por artistas visuales, arquitectos paisajistas y miembros del Laboratorio de Etnobotánica de la ENAH, decidimos probar y hacer una subdivisión del pequeño animalito. Para provocar una nueva vuelta o giro (¿revolución?) que alargue el ciclo de éste hasta hacerle alcanzar, mediante esta prótesis humana, el otro lado del infranqueable Anillo Periférico, realizamos una serie de trayectos en secciones específicas de la Reserva Ecológica en Ciudad Universitaria, donde recolectamos un porcentaje de la materia fecal del *Basariscus astutus* que encontramos y lo trasladamos al laboratorio de etnobotánica de la ENAH. Ahí

les aplicamos un tratamiento de secado, registro, análisis y posterior germinación, tanto en el vivero bajo condiciones controladas de humedad, iluminación y nutrientes en el sustrato, como en condiciones no controladas en los remanentes del pedregal dentro de las instalaciones de la escuela.

En cuanto a la germinación de semillas en las áreas remanentes de la ENAH, cabe destacar que fue importante encontrar un punto específico que exhibiera condiciones naturales similares a aquellas de donde se obtuvieron las muestras al otro lado del periférico. Debido a que no se encontró se tuvo que construir a partir del reacomodo de rocas basálticas, entre las cuales se colocaron las muestras por germinar, acumulación que, no sin humor, semejaba la silueta y apariencia, a mayor escala, de las deposiciones típicas de la especie. Esto ocurrió dos meses después, al final de la temporada de lluvias, como se tenía planeado para que coincidiera con la inauguración de la exposición de la que formaría parte esta intervención, y donde temporalmente se movió la serie de rocas ya con plántulas en crecimiento aferradas a las grietas y burbujas petrificadas.

Como equipo de trabajo, somos un ensamble de artistas visuales, algunos agricultores, otros arquitectos paisajistas, geógrafos, biólogos y estudiantes de diferentes carreras impartidas en la escuela Nacional de Antropología e Historia. Concebimos este proyecto como una suerte de proto-agricultura de índole urbano-forestal, que se mimetiza con los procesos propios del ecosistema en desaparición del matorral del Pedregal de San Ángel, como una forma de intervención situada que propone y efectúa una modificación real del espacio tangible a través de incidir en los ciclos naturales apenas perceptibles para el ojo humano. Al trasladar semillas entre fragmentos aislados de un ecosistema amenazado, ejercemos como una prótesis humana que intenta de alguna manera mitigar y remediar el impacto que nuestra especie ha tenido en el emplazamiento. En otras palabras, con este proyecto ejercimos como portal, mediante el cual atravesó un flujo germoplásmico, pero también como una prótesis anatómica de lengua para el diálogo entre comunidades naturales aisladas.

No es posible entender al humano, de manera profunda, sin el ejercicio de su capacidad primigenia para modificar emplazamientos incrustándose en ciclos naturales preexistentes, de la misma manera que no se entiende al artista sin su capacidad de transformación. En ambos casos creamos signos que, situados, dan génesis al paisaje: al mundo.

Raíces: la promesa

Nancy García Díaz

¿Cuáles son nuestras raíces? ¿de dónde vienen y a dónde nos llevan? Idaid Rodríguez en conjunto con Abigaíl Aguilar Contreras, fundadora y excuradora del Herbario medicinal del Instituto Mexicano del Seguro Social y vecinos de Fuentes Brotantes, realizaron un herbario comunitario ante el peligro por la contaminación y la sobreexplotación de los recursos en esta zona. Quienes participaron en éste, reconocieron las plantas de su comunidad y aprendieron colectivamente sobre sus usos, a la par de reconstruirse, rehabitar y crear memorias sobre su entorno.

Pensar en un proyecto curatorial que fuera parte del engranaje del sistema complejo y cambiante al que nombramos *Proyecto Intersección* requería respetar la naturaleza de raíces en sí misma (la cual a su a su vez resulta un sistema complejo). Por lo que la expansión de los espacios expositivos clásicos a través de la vinculación de artistas con el Laboratorio de Etnobotánica de la ENAH era inminente. Qué mejor que la creación de un herbario colectivo de Santocho, barrio donde se localiza la escuela congregadora, durante el transcurso de la exposición. Sin embargo, como consecuencia del caos de nuestro viaje, este herbario colectivo santochero se convirtió en una promesa latente, una promesa de futuros encuentros y desencuentros, cambio, transformación y resistencia.



Pregunta antropológica, etnografía y arte

Andrea Gisselle Lopez Santos

Para establecer una intersección entre antropología y arte, sin lugar dudas se requiere una definición previa de ambas disciplinas. Sin embargo, desde mi perspectiva como etnóloga me interesa en particular la relación existente entre la antropología y las obras que se presentaron en la primera fase del proyecto *Intersección*. Es por ello que, con el objetivo de esclarecer algunos puntos de comparación entre los ejercicios artísticos que hemos podido observar en el marco de *Intersección*, intentaré hacer una definición de la disciplina antropológica que pueda poner distancia con lo que es normalmente asociado con lo antropológico: el trabajo de campo o la etnografía, lo indígena, lo tradicional, lo rural. Para que de esta manera se pueda desplegar un análisis que permita establecer una distinción entre algunas obras vistas como acercamientos metodológicos al tradicional campo de la etnografía en la antropología y aquellos ejemplos que me remiten a una reflexión antropológica más estricta. Así pues, intentaré hacer una descripción de las obras en tanto antropológicas o etnográficas teniendo en cuenta los objetivos que desde la disciplina artística son notoriamente distintos a los antropológicos. Me gustaría adelantar que este trabajo está guiado hacia una meta analítica de separar las técnicas de los objetivos mismos de la antropología. De ahí la comparación realizada de las obras, la cual está hecha bajo una definición de la disciplina que permite establecer los límites entre antropológico, como una base de orientación común hacia lo humano, y lo etnográfico, como un método creado con dichos fines.

La etimología de "antropología" viene del griego y significa "ciencia de lo humano". Sin embargo, tal denominación parece no especificar el objeto de estudio de esta ciencia social. Ello se debe a que, como lo afirma Esteban Krotz, las ciencias sociales "no se definen a partir del fenómeno que estudian [...] sino a partir de una perspectiva que se construye sobre el fenómeno"[1]. De manera tal que la antropología no se puede definir a partir del amplio estudio del fenómeno humano, mismo que además es en realidad el objeto de casi todas las ciencias, sino de la perspectiva que la disciplina crea alrededor de lo humano y desde la cual lo aborda.

Krotz define el objeto de estudio de la antropología como la diversidad de

1 Esteban Krotz, "Alteridad y pregunta antropológica", en *Alteridades*, vol. VIII, 1994, pp. 5-11.

las actividades, conductas y fenómenos humanos que se mantienen a través del tiempo, interacciones y lugares. Este objeto de estudio posteriormente se institucionaliza con el surgimiento formal de la disciplina. Así, el autor utiliza como ejemplo la forma general de las situaciones que propiciaron el contacto entre sociedades cazadoras recolectoras, los grupos de viajeros en la Edad Media y los conquistadores en los diferentes procesos imperiales. Dichos encuentros son el origen de la pregunta antropológica por excelencia, aquella que en la experiencia del choque cultural se pregunta si acaso el otro es humano también, y si el otro es igual, donde radica la diferencia. Uno de los ejemplos más recurrentes en la antropología, por lo mismo, suele ser lo acontecido en el encuentro de los aborígenes americanos en la época de la Conquista con los soldados españoles y que Levi Strauss ilustra de la siguiente manera.

"En las Grandes Antillas, algunos años después del descubrimiento de América, mientras que los españoles enviaban comisiones de investigación para averiguar si los indígenas poseían alma o no, estos últimos se empleaban en sumergir a los prisioneros blancos con el fin de comprobar por medio de una prolongada vigilancia, si sus cadáveres estaban sujetos a la putrefacción o no". [2]

Para entender cómo se ha ido construyendo la problemática de la *otredad*, es necesario explicar cómo se requiere de un ejercicio de cuestionamiento propio y ajeno desde el inicio. En primera instancia, como bien lo ilustra la cita anterior, se cuestiona el hecho de que los humanos sólo existen al interior de una cultura única y universal. Al reconocerse que no era el caso, que habían humanos dentro de otra cultura distina pero que físicamente eran similares a ellos se llegó a la conclusión, que la razón de su rareza se trataba de habitar en universos simbólicos que orientaban pensamientos, prácticas y conductas culturales distintas.

Esta reflexión que desemboca en "la pregunta por la igualdad en la diversidad y de la diversidad en la igualdad" [3] es el producto del encuentro, que a su vez, es el origen de una experiencia: la experiencia de lo alterno, la alteridad. Para Esteban Krotz, el motor de la disciplina antropológica es pues la experiencia de lo alterno y ese sentido esta disciplina ha tomado por objeto de estudio, no la generalidad de lo humano, sino la diversidad de las formas humanas y su encuentro, es decir, la existencia de una alteridad que genera un otro, que es aquel al que la antropología se ha acercado desde sus inicios, y desde donde ha construído sus teorías y metodologías.

2 Claude Lévi Strauss, *Raza y cultura*, Madrid, Altaya, 1999, p. 37.

3 Esteban Krotz *op. cit.*

No basta afirmar que la antropología se define por su aproximación a lo humano desde la reflexión en torno a la alteridad -para lo cual una se podría quedar tan sólo con la constatación de su existencia- sino que hace falta visibilizar la naturaleza de dicha afirmación y la pregunta que esta genera, es decir la intencionalidad con la que se hace la pregunta en torno al otro, y por consiguiente las respuestas que se busca obtener.

Podría objetarse que la variedad de intencionalidades que puede tener la pregunta antropológica es muy amplia como para reducirlas a una sola, pero por lo mismo trataré de hacerlo de una forma bastante general. Existen dos grandes formas de llamar la atención sobre el objetivo de la pregunta antropológica. Una le atribuye la somera función de describir con el fin de traducir, lo que supone, efectivamente, la constatación, la constatación de la existencia de la alteridad para una posterior descripción que permita cierta inteligibilidad respecto al universo cultural del antropólogo, una traducción de mundos; y por otro lado existen aquellos que afirman, con mayor pretensión sin duda, que el fin último de la antropología es el de explicar la naturaleza humana, dicha afirmación enmarcada en la perspectiva única de la antropología, la de la diversidad desde la experiencia de la alteridad supone explicar la naturaleza de la alteridad misma, de la diversidad humana, supone explicar el porqué y el cómo de la existencia de los otros, de las diferentes formas de ser humano.

Lo anterior sin duda nos introduce además en otra definición, la cual espero hacer brevemente para continuar aquella definición que atiende a lo humano en la antropología. "¿Qué es lo humano?" En principio, podemos decir que lo humano es una categoría que se construye con diferentes fines. Para la biología, por ejemplo, lo humano, refiere a un conjunto de individuos pertenecientes a una misma especie dentro del conjunto de los homínidos llamado *homo sapiens*, y en este sentido la biología conforma una forma de análisis específica frente a este objeto, aquella que involucra a los individuos humanos en diferentes procesos de evolución y adaptación en distintos ecosistemas. Sin embargo, para la antropología lo humano es de hecho un fenómeno más abstracto, un fenómeno de significación colectiva. Es por ello que lo humano en la antropología agrupa a los individuos humanos en unidades-colectivas de significación, culturas, grupos que tienden a tener una forma específica de significarse entre sí y con el entorno.

Teniendo en cuenta lo anterior, la pregunta por el otro no es sencillamente la pregunta por lo diferente es términos individuales el otro por sí mismo, sino

que ésta tiene que ver directamente con las formas colectivas en las que se teje eso diferente, el otro colectivo. Así la alteridad, como experiencia antropológica, es un medio que engendra la pregunta por el otro desde una perspectiva particular la de lo colectivo.

Ahora bien, la etnografía se ha presentado como el método antropológico por excelencia, ya que éste es el medio por el cual la antropología ha logrado propiciar el encuentro con el otro con el fin de engendrar la alteridad como experiencia antropológica. Sin embargo muchas otras disciplinas hoy en día emplean el método etnográfico para alimentar sus perspectivas particulares, sus propias experiencias alrededor de lo alterno. Al respecto podemos mencionar los trabajos de recuperación de memoria oral, hechos por historiadores, así como varias de las obras presentadas a lo largo del proyecto *Intersección* han adoptado la etnografía como parte importante de sus procesos. También la antropología ha tomado metodologías prestadas de otras disciplinas, con el fin de tomarlas como puentes hacia la otredad la más evidente para mí es el análisis literario, así como en algunos casos también la estadística sociológica y la perspectiva historicista.

Con el fin de consumar esta primera parte y empezar el análisis puntual de las obras que escogí para la curaduría de la exposición *Intersección: un diálogo entre arte actual y antropología*, señalaré puntualmente algunas conclusiones:

- La separación y superación del método etnográfico en la antropología apunta en definitiva a establecer la pregunta en torno a la alteridad –esa que pierde el sueño tratando de explicar lo otro, y en ese proceso explicarse a sí mismo– como la cuestión fundamental para definir la disciplina. Todo ello teniendo en cuenta que la experiencia de la alteridad en antropología está directamente ligada a su forma de concebir lo humano como un proceso colectivo.

- Por otro lado la etnografía debe entenderse como el método predilecto para el encuentro con el otro pero que puede tener además múltiples funciones.

En este sentido, y para volver a la intersección entre antropología y arte, hemos visto que muchos de los artistas en el campo del arte han retomado la etnografía con fines muy distintos a la explicación del otro, es el caso de Aarón Vázquez con su obra "banco de semillas".[4]

En este caso el artista usa sus capacidades plásticas para entrar en las comunidades rurales -imparte talleres de dibu-

4 Aarón Vázquez, "Banco de semillas", en *Medios Múltiples V*, México, 2018, p. 126.

jo y muralismo- de esta manera consigue acercarse a los actores de dichas agrupaciones culturales con el fin de pedir consejos de vida que se plasman a manera de grabados en lo que serán billetes semillas, o "moneda de sabidurías"[5]. El artista desarrolla este proyecto con el objetivo de presentar la experiencia de vida como un producto del trabajo que supone la supervivencia para poder acumular dicha experiencia, y en la medida en que esta es producto y reflejo del trabajo es pues monetizable, bajo la teoría de que el valor económico corresponde al trabajo que se imprime en el objeto por valorizar. Así pues los billetes que el artista graba con los consejos de las personas son fieles representaciones del trabajo, por ello son intercambiables por otros objetos como un kilo de jitomate o un pliego de papel. Entonces, en su estado final, estos billetes presentan una alternativa al uso de la moneda convencional.

Como puede entreverse, aunque el artista hace un trabajo de campo que implica hacerse estrategias de *rapport*, así como la elaboración de entrevistas y la observación participante o simplemente el estar allí, el objetivo con el que aborda dichas técnicas etnográficas es completamente distinto al que formula la pregunta antropológica. Aarón Vázquez no está allí para explicar el porqué de los consejos que le dan las personas, ni el interés al abordarlos gira en torno a cómo éstos son producto de una vida cotidiana radicalmente diferente a la de un citadino. Él más bien está interesado en una cuestión más práctica, la de generar un medio de intercambio alternativo a través del ejercicio plástico, que acompañada de una reflexión sobre el trabajo posibilite una nueva forma de pensar el intercambio o la razón de la moneda o el salario.

Por lo anteriormente dicho podríamos afirmar que "el banco de semillas" no es necesariamente antropológico, ya que el uso de la etnografía no es para todos los casos fuente de pregunta antropológica, sin embargo tampoco podemos establecer que le sea completamente ajeno a la disciplina, puesto que compartir un método, la etnografía establece una proximidad relativa, y es que, claro, el arte y la antropología convergen en el carácter simbólico de la cultura, carácter sin duda inaprensible sin herramientas interpretativas y cualitativas como las que ofrece el ejercicio etnográfico.

Existe otro caso de especial relevancia que me gustaría traer a colación, se trata de Arján Guerrero[6], y el experimento dialógico que hace con una impresora. Arján Guerrero trata de establecer comunicación con este cotidiano elemento de impresión gráfica por medio de un complicado juego de nociones básicas

5 *Idem.*

6 Arján Guerrero, *Xerogrammar Case,* 2088 [Impresiones y libros de xerografía sobre papel bond, videos digitales y texto], México, 2017.

de lingüística y programación. Así, el artista logra formular una pregunta que será contestada a través de un mensaje que, aunque completamente ininteligible, muestra huellas de ser un auténtico lenguaje. De esta manera nos pone de frente con una característica que ha sido considerada intrínsecamente humana por siglos: el lenguaje, y sin embargo la impresora se nos presenta como algo infinitamente lejano a lo que podría considerarse humano. Pero entonces la pregunta es ¿este elemento electrónico es o podría llegar a ser humano? Más allá del tinte *cyberpunk* que pueda tener esta pregunta, es inevitable –o quizá así sea porque soy antropóloga– pensar en ella como una profunda reflexión en torno a la otredad. ¿Acaso una impresora puede ser un otro? En este sentido esta obra me parece profundamente antropológica, aunque carezca de elementos que nos hablen de una metodología mínimamente parecida a la etnografía.

Todo lo anterior es posible plantearlo desde una definición de la antropología cercana a lo que afirma Esteban Krotz, que permita enmarcar el sentido de nuestra disciplina con el objetivo de establecer alguna distancia con el método etnográfico. Sin embargo podría encontrar diferentes obstáculos, si la contrapone los resultados de comparación bajo la sombra de otro acercamiento al campo del saber antropológico, es decir, bajo otra definición de la antropología. Por otro lado creo que la relación entre dicha pregunta antropológica y la etnografía pueden ser puntos claves por tener en cuenta para el análisis de las intersecciones entre la antropología y otras disciplinas: en este caso el arte.

Quisiera terminar esta reflexión afirmando que sin duda este proceso en el que se mezclan metodologías y perspectivas da como resultado originales formas de aproximación y análisis en cada una de las disciplinas que los ejercen. En este sentido la evidencia concreta de las maneras de aproximación y aplicación del arte a la etnografía puede arrojar grandes aportaciones a la metodología propia de la antropología, generando así una retroalimentación para la antropología misma en la medida en la que aporta nuevas herramientas para construcción de conocimiento en torno a la otredad. En este sentido algunas preguntas pertinentes a los futuros encuentros con el arte podrían ser: ¿qué podemos observar en la forma de hacer etnografía de los artistas, que pueda ser de utilidad a nuestras tradicionales formas de hacer etnografía?, ¿cuáles son los motores de dichas innovaciones? ¿cómo podemos incluir dichos motores en nuestra forma de hacer etnografía?

Recortes y reminiscencias / Territorios corpóreos: miradas de la memoria

César David Ortiz Buitrago

Yo creo, y permitáseme este inciso que la vida está cargada de cosas enigmáticas, en pequeños acontecimientos que sólo están esperándo el contacto epidérmico, nuestra mirada, para desencadenarse en una serie de hechos casuales que luego, vistos a través del prisma del tiempo, no pueden sino producirnos asombro o espanto.[1]

Introducción

A lo largo de la historia los exploradores han tenido el deseo de apropiarse de objetos culturales que les parecían inusuales y exóticos. Estos objetos captaban su interés debido a que, desde una perspectiva occidentalizada, poseían ciertas cualidades formales. El pasado del arte indígena (o producido por indígenas) era consumido de manera esencialista y descontextualizada, sin tener en cuenta la forma de pensar de las comunidades que los habían producido ni el uso que les daban.

La aparición de las tendencias pop y de las contraculturas/subculturas en la segunda mitad del siglo xx generó una nueva manera de apreciar el arte dejando de lado el formalismo moderno y desdibujando los cánones estéticos. En su mayoría, la contracultura trata de intervenir espacios de manera efímera, mostrando la complejidad de procesos culturales o políticos, lo que permitió la transformación de la relación del arte con otras disciplinas.

La participación colectiva de estas "puestas en escena", otorga al espectador la posibilidad de reconocer voces históricas cargadas de sentido. El diálogo entre los espectadores y la obra permite crear, retomar o analizar las experiencias colectivas de algunos grupos o comunidades que se han visto invisibilizados y darles reconocimiento. Sobre este tema, Cordero Reiman señala que "la posibilidad de que la construcción de la memoria y la vivencia a partir del Arte se convierta en un diálogo y no una narración homogénea o utópica, constituye una de las consecuencias más interesantes de este proceso."[2]

1 Roberto Bolaños, *Amuleto*, México, Penguin Random House, 2017, p. 35.

2 Karen Cordero Reiman, "Relatos artísticos, construcción de realidades: crítica, historia e historiografía", en Beatriz García Moreno et al., *II Cátedra Latinoamericana de Historia y Teoría de las Artes Alberto Urdaneta: el pensamiento actual*, Bogotá Facultad de Artes-iie, 2010, pp. 38-53.

El arte contemporáneo propone así una crítica hacia las miradas hegemónicas histórico-artísticas, creando nuevos lenguajes a partir de relecturas de lo cotidiano que se desarrollan en la vivencia y el recuerdo colectivos.

Durante el año 2018, dentro del Seminario Arte Contemporáneo y Antropología, se generó un encuentro entre artistas del proyecto de Medios Múltiples de la Facultad de Artes y Diseño (FAD) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el colectivo La Colmena y la Galería de Arte Contemporáneo Maya MUY del Estado de Chiapas, junto con licenciados de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Esta selección de obras busca generar una reflexión sobre la memoria pero que ha sido incorporada y valorizada por medio de la experiencia colectiva de manera sugestiva, trasladando una narrativa desde la antropología al campo de lo artístico y generando asociaciones conceptuales y vivenciales de los trabajos presentados como colectivos.

A su vez, busca dar cuenta del proceso histórico, cultural, político y económico en que diferentes actores, a partir de sus cotidianidades, se reinventan mediante la reflexión sobre la experiencia y memoria colectiva de lo propio. Los artistas reconocen el pasado y lo llevan al presente mediante un proceso analítico-antropológico siguiendo los siguientes pasos: ¿De dónde venimos? Desde el alimento, hacer genealogía de nuestro pasado y la observación de la relación que tenemos entre nosotros mismos; *¿quiénes somos?* cómo por medio de la práctica colectiva (sin importar los contextos) se generan continuidades espacio-temporales, y *¿para dónde vamos?* preguntarnos la relación entre nuestro presente y el pasado por medio de los atributos de memoria que tenemos con el otro.

El artista, en este caso, se refirma en sus convicciones por medio de la habilidad crítica en un lugar de enunciación alternativa: deshacer el objeto por medio de la práctica artística contradiciendo el propósito museístico hegemónico. Trata de mostrar mediante una investigación documentada sus vivencias, consolidando un conjunto de saberes donde se genera una construcción de experiencia que es capaz de nombrar a la práctica social. Además, crea tránsitos de memoria y nostalgia sobre el pasado[3].

Aquí subyace el intercambio con una lógica del don: dar, recibir y devolver al otro, en donde la obra artística se convierte en el objeto común de retribución[4].

3 Susanne Leeb et al., *XX Cátedra de Arte: El arte contemporáneo ante el pasado prehispánico y colonial* (parte 1), en YouTube, Banco de la República, 2018. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=X-dg-QmD0VODg].

4 M. Mauss, *Ensayo sobre el don: forma y función del intercambio en las sociedades arcaicas*, Buenos Aires, Kantz Editores-Conocimiento, 2009.Argentina: Kantz Editores.

¿De dónde venimos? Maíz-Tlaoltemoliztli

El maíz, por ser alimento, es el elemento de relación entre el cuerpo y el territorio que a su vez está atravesado por un factor lingüístico, social y cultural (es decir, ritual-simbólico). Es capaz de mantener la cohesión social entre los mismos individuos y entre las naciones de acuerdo con cada una de las regiones en que se presenta, proyectándose un metalenguaje (lo compartido) entre todos los individuos mexicanos (y ¿por qué no? latinoamericanos).

Aldo Martínez, al tratar de responder una serie de preguntas simples en relación con la unión entre la misma República mexicana, se da cuenta que hay un elemento en común: El maíz, el cual caracteriza las particularidades y diferencias dentro del mismo territorio mexicano. Con *Yo-Tlaolli* dimensiona todas las particularidades del sector agrario en México desde una perspectiva tanto simbólica como pragmática. En esta investigación de campo trata de encontrar diferentes variedades de maíz en cerca de 10 poblados dentro del territorio mexicano. Se ayuda mediante las tasas de producción, densidad y cultivo, con el objetivo de determinar patrones alimenticios que se desarrollan en cada uno de estos entornos (como lo define a lo largo de su texto, Tasa metabólica y su idiosincrasia[5].

En cada muestra de maíz se refleja una parte del territorio mexicano, con una serie de afectos y sentidos que logran mostrar toda una diversidad simbólica, histórica, geográfica, biológica y sobre todo cultural. Es la relación más directa que el ciudadano latinoamericano tiene con el alimento, y por lo tanto el artista invita a cuestionar la identidad en la que estamos inmersos y que atraviesa transversalmente toda la construcción del individuo sobre la que nos hemos formado por medio del cuerpo, la tierra y su propio trabajo.

De este modo, el maíz, como un símbolo de origen, de nuestra identidad, de nuestra vida y nuestra historia que "condensa saberes y sensibilidades aprendidas y enseñadas por generaciones y generaciones de ancestros predecesores, en tanto que reúne a personas en torno a una mesa, siendo el alimento preparado típicamente (*slow food*) genera y perpetúa afectos".[6]

¿Quiénes somos? Tequiografías

A partir de la experiencia generadora de un grupo de individuos en una situación concreta, en una actividad específica organizada en común acuerdo, Daniel Godínez realiza una serie de reproducciones gráficas. Lo hace dentro de un taller que implementa en conjunto con los estu-

5 Aldo Martínez Muñoz, *Yo-Tlaolli: El maíz como cuerpo, territorio y alimentación*, Ciudad de México, UNAM, 2017.

6 *Ibidem, p. 202.*

diantes a través del Tequio; una práctica cotidiana que se basa en el trabajo colaborativo obligatorio y no remunerado que fortalece a la comunidad misma, primando el aprendizaje vivencial. El proyecto consiste en la realización de una serie de reproducciones gráficas escolares elaboradas en conjunto con la AMI (Asamblea de Migrantes Indígenas de la Ciudad de México)

Cada *tequiografía* es fruto de una asamblea específica que logra reivindicar los valores de los mixtecos y zapotecos. Las *tequiografías*[7] logran perpetuar la sacralización de la práctica cultural que a la vez funcionan como un medio para la difusión del conocimiento en cada una de estas ilustraciones. Tratando de ir más allá de los espacios expositivos, éstos se divulgan entre la población civil con el objetivo de alfabetizar en diferentes temas a los alumnos de los primeros niveles escolares e identificar cuál es la relación entre el mundo que ellos mismos perciben y la visión del otro a través de la memoria cultural. Así, es posible reconocer al otro como un sujeto histórico con una memoria particular por medio del arte del siguiente modo.

La historiografía, entonces, se aparta de su papel tradicional de dar cuenta de fuentes para convertirse en una disciplina de análisis del discurso autoreflexivo, a partir del reconocimiento de que finalmente no podemos conocer los hechos del pasado sino solamente las huellas que produjeron por medio de su inscripción, y a la vez las narraciones generadas a partir de estas inscripciones.[8]

El Tequio es una de las maneras de entender la realidad y sus *cotidianidades*. Cuestiona nuestros modos de relacionarnos entre nosotros, y así reconocer toda la transversalidad histórica que poseemos como individuos.

¿Para dónde vamos? La Antropología seduciendo a la historia

Desde las profundidades del estado de Chiapas, Juan Aguilar Santiz, o mejor conocido como Juan Chawuk, crea *El mito Herido*, el cual es una escultura que representa los atributos de Pakal (Dios de la lluvia) desde la visión mítica maya, donde es común que a través de las comunidades[9] se muestre, en su expresión artística, la memoria cultural de toda una civilización a partir de un estilo propio.

Años atrás, no se contemplaba la posibilidad de que personas pertenecientes a un grupo originario realizarán obras artísticas y pudieran entrar en el mun-

7 Los títulos de las Tequiografías son: Tequio, Muerte, Salud, Matemáticas, Asamblea, Día de muertos, Sistema de cargos, Indígenas urbanos, Música y Educación.

8 Karen Cordero Reiman, *op. cit.*, p. 46.

9 Los ancianos también son llamados "comunidades" al poseer la memoria mítica y cosmológica de la cultura maya que ha logrado sobrevivir hasta nuestros días. Luca D'Ascia, "¿Quién habla en la oreja de Einstein? Arte maya y arte contemporáneo desde el estado de Chiapas", en *QuAderns-e de l'Institut Català d'Antropologia*, vol. 1(19), 2014, p. 82.

do canónico del arte. Sin embargo, con el paso del tiempo las esferas culturales han permitido que se reconsideren los cánones de la participación artística para dar cabida a diferentes tipos de artistas, aun con ciertas reservas, dando paso a la creación artística puramente indígena como una forma de valoración empírica de lo propio.

De esta manera, el arte funciona como un medio para la preservación de la memoria, como lo expresa D'Ascia en el siguiente enunciado:

No existe en sus comunidades una tradición específicamente artística sino más bien una tradición artesanal y una tradición ceremonial con numerosos puntos de contacto recíprocos, se inclinan a concebir el arte como una herramienta, tal vez la más importante, para reinventar la tradición como identidad cultural de conjunto, tomando por supuesto como punto de salida aquello que ya existe, es decir, las formas simbólicas conservadas por la artesanía y los contenidos simbólicos conservados por los rituales y las leyendas.[10]

Juan Chawuk realizó una serie fotográfica llamada *Interacciones enigmáticas* donde trata de capturar la esencia de la vida íntima. Las representaciones simbólicas de los pueblos originarios como rezagos de memoria que aún subsisten en las comunidades de Chiapas (y de América Latina). Con su fotografía llamada *La Antropología seduciendo a la Historia*, Chawuk desea retratar la relación de un antropólogo (como investigador) con Pakal o *El mito herido*".

Dentro de la historia de la disciplina antropológica ha existido siempre un interés por el otro, y en este caso ese interés está presente en la historia cultural de una antigua nación no europea. Esa relación intrínseca se manifiesta en un estudio exacerbado para conocer hasta el más mínimo detalle y con profundidad, los hechos y situaciones de un contexto desconocido. Busca producir sujetos históricos y así, apropiarse de esa historia cultural por medio de su propia experiencia, entenderla (aunque de manera incompleta) y hacerla parte del mundo moderno, dejando claras las consecuencias que esto ha traído y las posibles reflexiones que pueden dejar para nosotros como sujetos críticos.

Conclusión

Al observar todas las obras aquí presentadas, está claro que el arte siempre ha sido realizado a partir de un fin social, donde "la obra artística es un trabajo intelectual que aporta una perspectiva basada en la experiencia"[11] donde el individuo reflexiona sobre su papel en el mundo. A partir de la ventana artística

10 Luca D'Ascia, *op. cit.*, pp. 81-121.

11 Aldo Martínez Muñoz, *op. cit.*, 2017, p. 18.

existen realidades que no son conocidas por muchos. De este modo, se crea así un "reconocimiento... de la relatividad de la percepción y la verdad, al asumir las consecuencias de este precepto en un proceso de reconstitución interdisciplinaria del campo de estudio, del análisis y escritura sobre el arte."[12] . Es aquí en donde el artista se convierte en un sujeto activo que podría definir de muchas maneras los territorios donde se circunscribe y trabaja; además, él hace uso de otras disciplinas para poder realizar este trabajo de la manera más efectiva posible, invitando al espectador a que contribuya en la obra o en la investigación como un co-autor.

Todas estas obras son creadas a partir de una experiencia social, donde se perciben como una forma de aprender a valorar estás construcciones de memoria. Las cuales se han dado desde la propia práctica y la experiencia de las sociedades que milenariamente han estado viviendo en estos territorios retratando, reescribiendo y trastocando el mundo del siguiente modo:

Construyendo nuevas intenciones que no corresponden a imperativos disciplinares sino a una conciencia más clara de la escritura[13] como herramienta de poder y de diálogo, de relectura y de construcción, si no de 'realidades' o 'verdades', sí de nuevas posibilidades de relatar y significar el mundo, así como reinscripciones y revalorizaciones de las posibilidades representadas por otros momentos y contextos. [14]

En las obras aquí seleccionadas, la experiencia/conciencia del espectador se pone sobre la mesa para reflexionar acerca de la memoria compartida desde los pueblos de Alaska hasta Tierra del Fuego, para conciliarse a sí mismos y entrever si existe una verdad, una ficción, o simplemente una historia de los relatos. Se restituyen valores artísticos al "deshacerlos, tocarlos, o trastocarlos"[15], pero a la vez ponen en evidencia relaciones ocultas, yendo más allá de la capacidad estética, siendo instrumentos de mediación de un imaginario en la realidad de las comunidades y enmarcándolas dentro de un aprendizaje mutuo.

12 Karen Cordero Reiman, *op. cit.*, p. 44.

13 Entiéndase escritura como una manera de creación artística. [N. de A.]

14 Karen Cordero Reiman, *op. cit.*, p. 45.

15 Susanne Leeb et al., *op. cit.*

Los Salvajes arrebatando el templo II

Yeshua David Hinojosa Romero

¿Qué será de nosotros, ahora, sin bárbaros? Porque hay que reconocer que estos hombres resolvían un problema.

Josep Fontana

Si entendiéramos el arte —en minúsculas— como metodología, podríamos hablar de éste como una herramienta de aproximación a la realidad, pero no una realidad total sino fragmentada: la realidad desde la visión del artista y en suma cualitativa, preguntarnos si realmente nos encontramos con límites perfectamente trazados o, por el contrario, con un gradiente de tonalidades que nos presentan bordes difusos sin un delineado total o parcial entre las epistemes del arte contemporáneo y las ciencias sociales, motivo inmediato que salta a relucir cuando se atiende al título de *Intersección: diálogos entre el arte contemporáneo y la antropología.*

Es por ello que, para enfrentar este entrecruce del arte contemporáneo y las ciencias antropológicas (o con enfoque antropológico), es pertinente entablar el diálogo desde un inicio entre las ciencias del espíritu[1] con sus epistemologías, sus propias hipótesis, metodologías y teorías que nos brindan la posibilidad de aproximarnos también a la realidad. Esto nos permite observar situaciones que tal vez no habían sido objeto de un análisis profundo en momentos anteriores, haciendo manifiesto el utillaje mental frente al utillaje científico, que a su vez se antepone a las corrientes ortodoxas y decimonónicas del materialismo, estructuralismo o el positivismo, mostrándonos que las aparentes fronteras no se encuentran realmente trazadas en un sentido fino, sino que por el contrario emanan como manantiales a borbotones entremezclando un gran abanico de posibilidades entre sí.

Así, desde las ciencias del espíritu podemos localizar la historia como una disciplina que se encuentra fuertemente regida y sometida por la academia institucionalizada con un séquito mayoritario

1 Wilhelm Dilthey en su Introducción a las ciencias del espíritu plantea que las ciencias del espíritu son aquellas cuyo objeto de estudio es la historia, la política, la jurisprudencia, la teología, la literatura o el arte. Es decir, son las ciencias que tienen como objeto la realidad histórico-social, es decir, aquéllas donde el individuo toma conciencia y reflexiona sobre su propia actividad. La separación de las ciencias de la naturaleza y del espíritu no implica una aparente superioridad de un grupo sobre otro, sino que deben ser instrumentalizados los métodos apropiados para cada campo de estudio sin distorsionar sus razones. Wilhelm Dilthey, *Introducción a las ciencias del espíritu, En la que se trata de fundamentar el estudio de la sociedad y de la historia*, México, fce, 1949.

de historiadores quienes, poco o nada, se enfocan en realizar criticas contundentes y directas de dichas decisiones. Son estos historiadores quienes propician que sus propuestas sean sometidas a procesos hegemónicos bajo un axioma gramsciano, dando por sentado una gran multiplicidad de hechos.

No obstante, pocos y aventurados son los investigadores que critican este acontecer desde su interior, mediante una crítica de la metodología, la efervescente pretensión de la legitimización de la historia como una ciencia y no como una disciplina por el temor a ser sometidos o clasificados como una categoría de la literatura, la novela, o una simple narrativa, supuestos que al dejarse de lado nos permiten ampliar los objetos, no sólo en espacialidad o en términos culturales, sino también en términos cronológicos, objetuales o conceptuales. Estos investigadores abren las puertas a una historia inmediata o del tiempo presente, la historia global, una historia no total sino totalizadora, sin tener que pensar que el presentismo es el periodismo del presente o pensar que la historia es el periodismo del pasado, ni tampoco generar una obcecación enérgica del tributo a las fuentes, pues no hay historia sin historia narrativa, pero tampoco hay historia sin investigación documental.

El uso de la documentación es fundamental, pero es variado. Un elemento heterogéneo y transformante, logrando obtener conclusiones tan distintas con la misma documentación que se analiza, como distintos son los investigadores que se acerquen a dicha documentación. Por lo tanto la historia no es algo aprehensible, no existe una verdad definitiva; consecuentemente no es posible que exista la historia, sino las historias, no sólo documentales, sino orales: una historia que emerge de la narrativa en una situación dialéctica, en un uso de montajes sobre montajes. Esto no conlleva al decrecimiento del término "historia"— por lo tanto sin demeritar o depreciar la historia como disciplina— desemboca en el proceso de revisión, encontrando que los límites y alcances de la historia están en el investigador y no es su obcecación y fetiche por la hoja con tinta, el documento escrito, el archivo documental.

Esta constante relación de los investigadores sociales con el archivo, más que simbiótica es parasitaria. Pero esto no quiere decir que dicha relación se lleve a cabo con cualquier tipo de archivo, sino que se observa en el fetichismo del documento, del archivo clasificado, catalogado, institucionalizado, el archivo de un fondo restringido o semirrestringido, un conocimiento hermético...

Un documento sin ASIN, ISSN, ISBN[2]

2 El ISBN (en inglés International Standard Book Num-

deja de lado todo aquello que no se adapte o se amolde al estereotipo / arquetipo de lo que como historiadores dogmáticos esperan sea un documento, una fuente. Sin embargo, podemos inferir una gran cantidad de situaciones graves como lo son el dejar de lado las otras fuentes como pueden ser el hueso cadavérico, una estadística cuantificable, la carne putrefacta, una semilla latente, la imagen detenida en el tiempo, el sonido que conserva memorias, la viva voz del sujeto; todo aquello que puede ser un conocimiento útil y vivo afecta de manera directa y contundente la producción del conocimiento para la historia.

Estos documentos atentan contra la ortodoxia del pensamiento y la pureza institucionalizada de los recintos de conservación. Son las bibliotecas, espacios que pretenden conservar el saber del maestro para su pupilo, las que como Josep Fontana dice, surgen "con el fin de preservar la cultura de los dominadores [...] Estas bibliotecas eran, ante todo, instrumentos de control político, creados para el uso de una minoría de 'expertos'".[3]

Por lo tanto la biblioteca es el sumo templo consagrado de los académicos, santuario donde se conservan, resguardan e investigan los documentos antiguos y modernos, protege investigaciones, ideas y discursos. A su vez, es donde los futuros eruditos se nutrirán para después lograr inscribirse por medio de sus textos, reflexiones y saberes a este recinto en un ciclo infinito, como un uróboro en una construcción autopoética.

Esto es más peligroso de lo que aparenta cuando entendemos que la historia ha sido la ciencia del mercenario, que siempre se vende a nombre del vencedor, construyendo su memoria, su discurso, exaltándolo; una historia que no habló de los negros, las putas, los maricas, de los indios o de los mendigos.

Pero el milagro será acontecido por los otros archivos, los otros documentos, que despojarán de su sacralidad al templo; mancharán la memoria con ignorados recuerdos relegados, los cuales se manifestarán como los nuevos pobladores, revelándose como espíritus acontecidos de la otredad; empoderados demostrarán su valía criticando el eurocentrismo, el antropocentrismo, el fetichismo obcecado de los científicos por los libros.

Para lograr el cometido es que instrumentalizo el proyecto *Para Sanar La Cuerpa* de la artista Nancy García, propuesta que se basa en el archivo *Anti-bio pira-*

ber, en español Número Estándar Internacional de Libros o Número Internacional Normalizado del Libro), el ASIN (en inglés Standard Identification Number, en español Número de Identificación Estándar de Amazon) y el ISSN (en inglés International Standard Serial Number, en español Número Internacional Normalizado de Publicaciones Periódicas) son una sistematización de la producción editorial nacional e internacional que permite identificar cada libro, como si fuera su cédula de identidad, al registrarse título, edición, editor, tiraje, extensión, materia, país, lengua original, etcétera.

3 Josep Fontana, "Europa ante el espejo bárbaro", en *Europa ante el espejo*, Barcelona, Critica, 2000, p. 14.

tería, y se concreta en la producción de un fanzine, el cual contiene semillas de diferentes plantas medicinales, obtenidas a partir de un encuentro de sanación colectiva donde los asistentes generan un cambio de conocimientos a partir de su experiencia. Nos muestra que los archivos no solamente están enajenados en un mundo académico, sino también poseen una carga antropocentrista y fuertemente occidental.

Es por esto que la concepción de la semilla como portadora de conocimiento, un ser vivo con un pulso latente, un archivo vivo, una fuente de conocimiento, la cual no se puede leer como un libro, no está medida ni cifrada en un código humano, no se puede acceder a ese conocimiento como si fuera un simple texto ordinario, porque en ella intervienen características de distintos órdenes: experiencia, memoria, experimentación.

Para Sanar La Cuerpa es un archivo viviente, un acervo cargado de un pulso y energía vital, nos obliga a cuestionarnos más allá de la idea base sobre la multiplicidad de archivos no hegemónicos occidentales; expande la reflexión por sobre el papel del arte contemporáneo como fuente documental para la historia, no como objeto, sino como objeto-sujeto, nos plantea cuestiones de nivel holístico, ver al documento, como algo emanado más allá de la producción humana misma. El proyecto cuestiona las limitaciones propias de las ciencias sociales en términos de la archivística, cuestiona el abanico de archivos disidentes no hegemónicos e incluso los documentos vivos, no antropomorfisados; líneas que nos llevan a debatir conflictos de orden ético, moral, metodológico, conceptual sin excluir el plano de lo epistemológico.

Los fanzines son entonces una visión alterna de la realidad, abrevan de manera preponderante de la ilustración, la gráfica, con un escueto uso del texto. Los fanzines, pasquines, periódicos independientes, revistas alternativas, publicaciones de bajísimo tiraje, ¿podrían ser considerados textos sin alma, al no poseer un único código cifrado que los garantice y avale como producción intelectual, artística creativa?

Estas producciones que muchas veces no cuentan con un autor -ya que en muchos casos son colaborativas— o fecha de publicación —pues varias de ellas son procesuales y no cuentan con un inicio en particular o un final definido—, son materiales que podrían proveernos de una riquísima información, pero que están vetados por ser marginales, *underground*, alternos y salirse de las normas dominantes de la academia, evitando que sólo sean dos tipos chocando los puños en una producción endógena. Por ello se debe revalorizar y resignificar la publicación

independiente y darle su lugar bien merecido en la historia.

Archivo de autopublicación independiente, colección privada de Daniel Benítez, es la suma de varios proyectos independientes que provienen de diferentes lugares del globo que, por lo tanto, nos ayudan a vislumbrar un carnaval de posibilidades en los proyectos autónomos.

Impresiones que fueron resignificadas en una suerte azarosa durante la exposición de *Intersección: diálogos entre el arte contemporáneo y la antropología.*

Cuando fueron montados los ejemplares dentro de vitrinas de cristal en la biblioteca, ocurrió una extraña situación la cual aclamo en fe de erratas, pues al mismo tiempo que estos ejemplares de autopublicación se montaron como grandes joyas dentro de la sacralidad de la biblioteca, una grandísima cantidad de "archivo muerto" fue expulsada de la biblioteca como un miasma, ajado y olvidado, expuesto ante los ojos atónitos de los estudiantes. Es un juego, una figura retórica o una metáfora que nos muestra que aunque se revalide, resignifique o resemantize la información de las fuentes documentales para las ciencias sociales, perpetuamente existirá algo que debe ser excluído.

Esta exclusión es lo que intenta retratar en algún nivel la revista de autopublicación independiente *Habitante*, la cual se nutre de las experiencias y saberes de las personas que viven en la Ciudad de México. "Los participantes de esta revista recolectan imágenes de su vida cotidiana con cámaras fotográficas de plástico, desechables. *Habitante* es el resultado de un experimento que no tenía otra intención más que acercar los medios de producción de información visual a personas que no tenían ninguna posibilidad de usarlos"[4]. Dejando de manifiesto una reconfiguración experimental del acercamiento a la realidad desde otra perspectiva: la del otro. "Sólo en el tiempo de la ruptura aparece el uso creativo tanto del código de comportamiento practico como de la lengua. Es el uso que acompaña como un doble a la producción de experiencias lúdicas, festivas y estéticas"[5].

Proyecto Habitante y *Archivo Infraurbano* son una obra de lo abyecto y de contenido ambiguo desde la ética y la moral que muestran la imagen, la fotografía y el archivo de autopublicación como una fuente documental para la historia. *Habitante* y *Archivo Infraurbano* se encuentran (des)localizados de los medios de comunicación masiva emergiendo de los medios de comunicación independientes, de bajo tiraje, autopublicaciones donde nos enfrentamos concretamente ante el sujeto

4 Adrián Monroy, "Proyecto habitante, beta. Agencia de Investigación Espacial", en *Medios Múltiples 3*, Ciudad de México, FONCA-UNAM, 2011, p. 1.

5 Bolívar Echeverría, "El juego la fiesta y el arte en la definición de la cultura", en *Definición de la cultura*, México, fce, 2010, p. 190..

y los procesos de la experiencia, el cuerpo vivido y la episteme del creador-receptor, un archivo alterno que muestra las decadencias, injurias, goces y alegrías de la gente de a pie.

La disciplina histórica tiene un adeudo con la humanidad, deuda que debe comenzar a saldarse con la enunciación de aquellos que no han sido nombrados, los que forman parte de la creación del otro documento, la alteridad y el archivo no institucionalizado; brindarles justicia, tratando de reparar el daño realizado a través de elaborar caminos alternos que ayuden a saldar esta cuenta.

Es precisamente por ello que la disposición de semillas, fanzines, pasquines, periódicos independientes, revistas, fotografías y otros objetos fue en la biblioteca Guillermo Bonfil Batalla en la ENAH, pues es el templo donde se resguardan con recelo las reliquias de las ciencias del espíritu; tesis, libros, catálogos, ficheros, mapas, el tranquilo olor a papel muerto, textos ajados, lejos de las distracciones de las realidades externas.

Ahí en su templo es donde los bárbaros y salvajes deberán entrar y profanar sus reliquias, donde la literatura duerme, donde una de las bellas artes descansa plácidamente, es el lugar donde los artistas contemporáneos deberán localizar su obra y transformar, apropiarse de un espacio sacro y consagrado para sacudir las buenas conciencias y los nobles espíritus.... El arte contemporáneo transgrediendo la biblioteca, los bárbaros irrumpiendo el templo.

El cuerpo y la antropología del arte

Valeria Angola

Los padres blancos nos dicen: pienso luego existo, la madre negra que todas llevamos dentro, la poeta, nos susurra en nuestros sueños: siento, luego puedo ser libre.

Audre Lorde[1]

El momento histórico en el que el cuerpo es visto como oponente de la razón me resulta muy interesante porque, me atrevería a afirmar, es aquí cuando se da el origen del hombre como categoría epistemológica que se refiere a lo universalmente humano. La categoría de hombre definió sus límites dejando fuera a las mujeres y a los grupos humanos no-occidentales. El odio de Occidente hacia el cuerpo, como Le Breton[2] le llama, implica al menos dos consecuencias reconocibles: negar, por un lado, como sujetos de razón a los pueblos originarios de América, Oceanía, África y Asia; y por el otro, a las mujeres. ¿Cómo es que el cuerpo es contrario a la razón?

Las metáforas que se usan para hablar de la naturaleza casi siempre se refieren a lo femenino: Gea, Madre Naturaleza, Madre Tierra, Gran Madre, entre otras. La naturaleza personificada como una mujer equipara las características del cuerpo femenino con los fenómenos naturales. Así, la fertilidad, la virginidad, lo salvaje y la vida son cualidades femeninas definitorias de lo natural[3] que contribuyen a la creencia de que las mujeres estamos y somos más cercanas a la naturaleza y alejadas de la razón, del pensamiento.

A su vez, las razones para colonizar y esclavizar a los pueblos originarios y a las personas negras tuvieron que ver con la superioridad moral de la razón. Estos grupos humanos tuvieron que ser evangelizados y colonizados política- y económicamente porque el atributo de la razón no parecía residir en ellos. Los europeos no vieron historia porque no había libros. Tampoco vieron arte, no vieron desarrollo ni ciencia ni técnica. Los grupos no occidentales se distancian de la noción de cuerpo de la sociedad occidental que establece las fronteras entre el individuo y el mundo exterior, la escisión moder-

1 Audre Lorde, *La hermana, la extranjera, Madrid, Horas y Horas, 2002"*. Disponible en [https://afropeanfilmseminars.files.wordpress.com/2016/01/audre-lorde-mujeres-redefinen-la-diferencia.pdf].

2 David Le Breton, *Adiós al cuerpo*, México, La Cifra, 2007.

3 Rupert Sheldrake, *El renacimiento de la naturaleza. El resurgimiento de la ciencia y de Dios*, Barcelona, Paidós, 1994.

na entre cuerpo y mente que separa lo natural de lo racional. La Colonización y la Esclavitud como hechos históricos recayeron en los cuerpos de las personas, sus cuerpos fueron considerados salvajes, primitivos y naturales, cuerpos sin humanidad. Se deshumanizaron pueblos, se descartaron cuerpos, filosofías y pensamientos.

Como mujer negra que encarna la doble opresión estructural por cuenta de la raza y del género, es necesario para mí reivindicar al cuerpo como un fértil territorio de saberes y, desde luego, desde la antropología del arte, la subdisciplina que propone acercarse a la investigación no sólo desde el raciocinio, sino también desde lo sensitivo.

El cuerpo como el lugar del arte

El arte y la antropología, dos cosas que históricamente se han planteado como contrarias, hoy en día, desde una visión interdisciplinaria, pueden enunciarse en una misma frase sin parecer un desatino. Acercarse al arte desde la antropología despertó muchas inquietudes en nuestra disciplina. El arte visto no sólo como objeto de estudio sino también como posibilidad metodológica puso al descubierto la similitud que existe entre crear e investigar. Crear viene del arte e investigar de la ciencia.

Vale aclarar en este momento que la creación no es exclusiva del campo artístico; por su parte la ciencia también hace creaciones en la medida en que inventa y descubre. No pretendo negar la motivación creativa de la investigación, al contrario, los trabajos realizados en el marco de *Intersección* intentan mostrar las coincidencias entre el arte y la ciencia. Así pues, usaré creación sensible para referirme específicamente a la creación artística.

El arte y la ciencia en su desarrollo histórico necesitaron construir de manera autónoma sus *corpus* de categorías, métodos y técnicas para constituirse como áreas independientes. La antropología, en el afán de registrar y analizar de manera objetiva la realidad, negó la participación de lo corporal en la investigación social. Esta creencia tan arraigada en las ciencias sociales antecede la sentencia cartesiana "pienso, luego existo". Descartes afirma: "yo no soy este cuerpo". La rigurosidad científica de la antropología excluiría al cuerpo del debate y, tal vez, esta diferencia entre cuerpo y razón inauguró la escisión entre el arte y la ciencia, entre creación sensible e investigación.

El cuerpo como obstáculo, el pecado del cuerpo, el cuerpo como máquina, el cuerpo como vehículo del alma, el cuerpo como opositor de la razón.

El cuerpo no es válido como receptáculo de conocimiento y verdad. Occidente inaugura, desde tiempos inme-

morables, la concepción dualista del ser (cuerpo/alma-razón-espíritu). Desde la Antigüedad con Platón y en el cristianismo con san Agustín, el cuerpo era concebido como un espacio sin transcendencia alguna para alcanzar la verdad; las pasiones que nacen de la carne son símbolo de pecado y herejía[4]. A pesar de que este dualismo está encarnado en la tradición del pensamiento occidental, es necesario decir que, a raíz del surgimiento del capitalismo como modo de producción dominante, esta oposición entre cuerpo/mente-razón fue aprovechada, desarrollada y profundizada por las filosofías racionalistas de la Modernidad, que le sirvieron al capitalismo en su etapa de acumulación originaria para la transformación del cuerpo y de su movimiento en fuerza de trabajo productiva[5]. El capitalismo ayudó a profundizar la idea que sostiene que cuerpo y mente son contrarios. El capitalismo tuvo que construir el cuerpo dócil del proletariado para poder extraer de él el plusvalor[6]. Sobre el cuerpo se impusieron normas que eliminarían las técnicas corporales del pasado feudal: bárbaro, salvaje. Había llegado el siglo de las luces, el siglo donde la ciencia erigió los pilares de su desarrollo, sin el cuerpo, pero con él.

Esta pelea entre el cuerpo y la razón jerarquizó los saberes. El cuerpo, lo sensitivo y lo emocional, como posibilidades del conocimiento, fueron colocados debajo de la razón. Los efectos de esta pelea resultan devastadores porque, como se dijo anteriormente, el conocimiento quedó reservado a un selecto grupo de la población mundial: hombres blancos y burgueses.

[Descartes] al imaginar su propio yo como un observador desencarnado y no como un participante corporizado en un mundo viviente, proporcionó la base filosófica para el ideal del desapego científico. Como lo señalan las feministas radicales, esta fantasía es característicamente masculina, y la refuerza el hecho de que la mayoría de los científicos son hombres. Pero el ideal del desapego científico no se limita a las filas de los científicos y tecnócratas profesionales; influye de forma general en la sociedad moderna y profundiza las divisiones entre el hombre y la naturaleza, la mente y el cuerpo, la cabeza y el corazón, la objetividad y la subjetividad, la cantidad y la calidad[7]

El distanciamiento corporal exige el no-involucramiento de las emociones en la investigación. El cuerpo, como lugar de la sensibilidad, lo emocional, lo animal, no es territorio de partida para la ciencia. La creación a partir de las motivaciones sensitivas no son material para lo científi-

4 *Idem.*

5 Silvia Citro y Patricia Aschieri (coords.), *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*, Buenos Aires, Biblos, 2012.

6 Silvia Federici, "El gran Caliban. La lucha contra el cuerpo rebelde", en *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación primitiva*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

7 *Ibidem, p. 29.*

fico, al contrario, desde este perspectiva, el cuerpo resta objetividad.

Giro corporal

El giro corporal –como le llaman algunos– en las ciencias sociales recupera las experiencias sensitivas, perceptivas y kinéticas, experiencias primeras previas al lenguaje que son consumidas a través del cuerpo, y trata de integrarlas a la práctica científica[8].

Embodiment es otro concepto antropológico para referirse al planteamiento de que el cuerpo mismo es un auténtico campo de la cultura, un "proceso material de interacción social"[9] que trasciende la idea de que lo social y lo cultural se inscribe en el cuerpo.

Una antropología que se proponga investigar desde esta conciencia corporal, reclama al cuerpo como primer sitio de la existencia humana. Considerar el cuerpo como objeto, herramienta y sujeto de exploración es una postura metodológica que lo contempla no sólo como un fecundo objeto de estudio, sino también como partícipe activo del saber. Se trata, pues, de reconocer el cuerpo en los procesos investigativos como *potencializador* del conocimiento y no como obstaculizador.

Hasta el momento, se han dibujado dos caminos posibles para quien decida investigar desde la antropología del arte. Por un lado, se ha dicho que existen posibilidades metodológicas inexploradas por la antropología que incluirían el cuerpo, las emociones, la subjetividad del investigador; y por otro, situar una investigación desde el campo disciplinar de la antropología del arte también permitiría que el investigador o investigadora se acercara a un fenómeno estético humano como objeto de estudio para describirlo, comprenderlo y analizarlo. Cualquiera de estas dos rutas es posible; del diálogo entre el arte y la antropología surge la preocupación por cómo los objetos del arte se producen, se distribuyen se consumen y se crean. Pero también, la antropología del arte es un ejercicio reflexivo en el que el investigador se pregunta sobre las maneras en las que los Otros han sido representados y en cómo esas representaciones generan significados y discursos que operan en la vida social.

Ahora aparece en el mapa una tercera vía. Podría decirse que el círculo antropológico se completa cuando la persona investigadora comparte los resultados de su estancia en campo con sus colegas. Por lo general, el resultado suele ser una etnografía, una tesis, un libro; casi siempre es un documento escrito.

La etnografía, como forma de representación hegemónica, es el testimonio legítimo de la experiencia de campo del

8 Silvia Citro y Patricia Aschieri, *op. cit.*

9 Thomas Csordas, apud en Mari Luz Esteban, "Antropología encarnada. Antropología desde una misma", en *Papeles del ceic*, núm. 12, 2004.

antropólogo. Las etnografías clásicas describen con extraordinario detalle la experiencia del *haber estado allí*[10] y bien podrían considerarse como relatos literarios que brindan al lector las sensaciones del espacio que visitó el investigador.

En concordancia con lo que se dijo anteriormente, la persona que desee investigar desde el sitio antropológico del arte podrá sentirse en libertad de producir un texto, una narración, una imagen, un video o incluso, un sonido; otras narrativas. El investigador o investigadora podrá organizar muestras, exposiciones, *performances*, conciertos que convoquen de otras formas a los públicos. Elaborar una investigación desde la antropología del arte es una manera concreta de difundir y divulgar la ciencia, porque convoca a los públicos no especializados a través de lenguajes que se centran en los sentidos menos privilegiados por la academia. Así, la antropología del arte tiene tres alternativas que proponen e invitan a explorar y construir nuevas técnicas, nuevos objetos, nuevos discursos y nuevas formas de representación para la antropología.

La idea de poner en contacto a la antropología y el arte es una apuesta para que la investigación social reflexione sobre las metodologías y los modos de representación hegemónicos. Sin proponérselo, este encuentro busca reparar la exclusión histórica de la que los grupos subalternos han sido víctimas; también reconoce sus paradigmas; se reivindica el cuerpo, lo sensitivo y se aprovecha su potencialidad creadora. Desarrollar una antropología del arte significa, como bien señalaron en los años setenta las mujeres feministas que configuraron la teoría del punto de vista (*standpoint theory*) en Estados Unidos[11], es situarse social e históricamente como investigadora en la producción del conocimiento, pues éste siempre se da en un contexto situado. No podré salirme de mi cuerpo cuando hablo, leo, observo e investigo... la investigación social estará atravesada por el sitio que mi cuerpo ocupa en las intersecciones de las dimensiones sociales, de sexo y género, de clase y etnia. En lugar de negar esta condición de la experiencia —y de la existencia- la propuesta hecha aquí consiste en reconocer que todo enunciado parte desde ahí, del cuerpo.

La curaduría

En *Intersección* participé como curadora de tres obras. Para demostrar mi punto sobre el cuerpo, mi curaduría consistió en la exposición de tres videodanzas, lenguaje híbrido entre lo audiovisual y

10 Clifford Geertz, "Estar allí. La antropología y la escena de la escritura", en *El antropólogo como autor,* Barcelona, Paidós, 1989.

11 Carlo Emilio Piazzini, "Conocimientos situados y pensamientos fronterizos: una relectura desde la universidad", en *Geopolítica(s)*, vol. 5, 2014. Disponible en [http://revistas.ucm.es/index.php/GEOP/article/viewFile/47553/44574].

lo corporal[12] que se debate entre el arte y la ciencia por su capacidad de registro y por su potencial creativo. Como eje articulador de la curaduría se encontraba el cuerpo, el movimiento y la cultura. Las videodanzas elegidas: *Connection Lost* de Marilú Aguilar (Baja California, México), ganadora del Festival Itinerante Agite y Sirva 2017; *Revuelo* (2017), coreografía de Wilfan Barrios adaptada para la pantalla por Dixon Quitián y Soraya Vargas de la Fundación Imagen en Movimiento (Colombia); y *Coreografías desbordadas* (2018), recopilación de momentos videodancísticos en el cine invitan a pensar la coreografía fuera del espacio de la danza para debatir sobre la pertinencia del cuerpo en la investigación social. ¿Cómo es que el cuerpo expresa y comunica? ¿Qué tanto se puede saber de alguien por su movimiento? ¿Moverse como el Otro para entender cómo es? ¿Qué puede decir el cuerpo sobre nosotros y sobre los Otros?

Realizar una curaduría resultó bastante enriquecedor en la medida en que se ejercitaron las tres posibilidades que anuncié anteriormente sobre hacer una investigación bajo el marco referencial de la antropología del arte. Por un lado, elegir las dos primeras obras supuso tomar como objeto estudio la videodanza; por otro lado, la tercera obra –*Coreografías desbordadas*– es una videodanza que yo misma hice, en la que edité escenas de varios momentos coreográficos del cine, es decir, momentos que tienen como eje central de narración el cuerpo y en donde el lenguaje visual y el lenguaje dancístico se integran. La creación de este video implicó nuevos cuestionamientos metodológicos, nuevas preguntas sobre cómo comunicar en términos audiovisuales y corporales los planteamientos de la curaduría. Realizar una videodanza recupera la experiencia sensible del que la hace, el ritmo interior se imprime, el cuerpo se exterioriza en la película. También hubo una nueva respuesta: una videodanza que intentó construir posibilidades narrativas que rompieran con el canon hegemónico de exposición etnográfica para conectar con más gente, para quitar del centro de nuestra disciplina la manera en que hombres blancos y burgueses han ejercido la práctica de la investigación.

Es nuestro turno.

12 Paulina Ruiz y Ximena Monroy, "La creación híbrida en videodanza", en *Memoria histórica de la videodanza*, Puebla, Fundación Universitadad de las Américas, 2015.

Reflexiones sobre un diálogo entre arte actual y antropología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia

Geneviève Saumier

Sentada sobre un gran petate bordado de dos manchas azules, Brenda Anayatzin Ortiz[1] invita a la gente que atraviesa la explanada de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) a tomar asiento frente a ella, dentro del amplio círculo de jarrones de barro que rodean su petate. La instalación representa el cráter del Nevado de Toluca, con sus cretas irregulares que bordean la cuenca central y sus dos lagos. La pieza se activa con la presencia, en los recipientes, de agua proveniente de diferentes lugares con historia de defensa territorial del país. Una vez sentada, la artista me habla sobre la preocupante re-categorización legal del territorio del volcán que abre la posibilidad a la explotación pública y privada del mismo. Se entabla enseguida una conversación durante la cual me invita a contarle una experiencia personal relacionada con el Nevado. La sensación de estar en un espacio liminal parece agilizar el proceso de adentrarme en mis recuerdos sensoriales y emocionales. La escucha empática de la artista me remite al trabajo del etnógrafo pero la escenografía simbólicamente densa no cuadra con el protocolo habitual del trabajo de campo. Tampoco cuadra su oferta, cuando termino mi relato, de pasar a la acción escribiendo un texto detrás de una postal que me proporciona, postal que puedo enviar a la SEMARNAT o a un amigo para expresar mi preocupación.

Esta obra, titulada *El retorno a Tlalocan*, fue presentada durante la exposición *Intersección: un diálogo entre antropología y arte contemporáneo*. Se inscribe en el marco de prácticas artísticas socialmente comprometidas que buscan, a través de un acercamiento procesual fuera del marco institucional del arte, facilitar el diálogo entre actores sociales para fomentar aprendizajes mutuos e incidir en contextos concretos. Grant Kester propuso el término "arte dialógico" para nombrar este conjunto de prácticas que presentan una "orquestación de encuentros colaborativos y de conversaciones" que pueden "catalizar transformaciones sorprendentemente poderosas en la conciencia de sus participantes".[2]

1 Brenda Anayatzin Ortiz, *El retorno a Tlalocan*, 2018.

2 Grant Kester, "Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially Engaged Art", en Zoya Kocur y Simon Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*, Oxford, Blackwell, 2005, p. 78.

Con la finalidad de profundizar, en un contexto pedagógico, la reflexión sobre el vínculo entre arte actual y antropología, José Miguel González Casanova, profesor de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, y yo desarrollamos el proyecto *Intersección: un diálogo entre antropología y arte contemporáneo*, que dio origen a este libro. El proyecto empezó, en marzo de 2018, con una serie de ocho encuentros que tuvieron lugar en el seminario del *Proyecto de Investigación Formativa Arte Contemporáneo y Antropología*, que imparto en la ENAH, a los cuales invitamos a artistas con inquietudes sociales y políticas y a alumnos de antropología con interés en el arte actual. Participaron a este proceso más de 20 artistas que forman parte del colectivo Medios Múltiples; alumnos del seminario La Colmena que imparte José Miguel en la FAD y alumnos de antropología, de historia y de etnohistoria de la ENAH.

Concebido como un espacio para poner a prueba los aprendizajes, cuestionar las pautas académicas e institucionales y experimentar con nuevos paradigmas, estos encuentros iniciaban con la presentación de los proyectos recientes de cada artista, lo que nos ofrecía una base para abrir el diálogo. El juego discursivo e interactivo entre artistas y antropólogos nos permitió analizar juntos nuestras prácticas actuales respectivas y explorar las similitudes y las diferencias que las caracterizan. Las interacciones llevaron a identificar aspectos de la "cultura" disciplinaria propia que estructuraban nuestro acercamiento a la realidad y nuestra percepción del otro disciplinario. Se trató también de poner nuestra reflexión individual en colectivo para hacer, en conjunto, la traducción del uso de nuestros conceptos claves.

Nos enfocamos en los temas de interés mutuo, tales como la relación con la otredad, las políticas de representación, la reflexividad, las diferentes nociones de conocimiento, la importancia de la dimensión sensorial y de la relaciones sensibles con el mundo, la corporalidad, la posibilidad de acompañar procesos de luchas sociales, y otras más.

Parte del ejercicio fue el contrastar nuestras representaciones del quehacer del otro, aclarar dudas, reconocer nuestras contradicciones y expresar nuestras insatisfacciones con las relaciones com-

plejas que nuestras disciplinas mantenían con las instituciones, la academia, el mercado y el público. Hablamos también de la historia de nuestras disciplinas, de los desafíos en el ámbito ético que se presentan, así como de las de llevar nuestra práctica más allá de los límites previamente fijados.

El proceso condujo a la curaduría de la muestra *Intersección* en la galería de Media Luna de la Escuela de Antropología, una exposición procesual que duró de septiembre a diciembre de 2018. A continuación quiero resumir algunos de los puntos más destacados de las discusiones desde el punto de vista de la antropología y contextualizarlos en debates actuales.

El primer resultado cosechado de este acercamiento fue darse cuenta de que esta reflexión transdisciplinaria parecía más novedosa para los alumnos de antropología que para los alumnos de arte. Hace ya varias décadas que el arte contemporáneo, motivado por establecer vínculos en contextos sociales concretos y comunidades específicas, volteó hacia la antropología para equiparse de herramientas teóricas y prácticas. Observando las prácticas artísticas en los años noventa del siglo pasado, el crítico de arte Hal Foster[3] identificó la presencia de un "giro etnográfico en el arte", caracterizado por una serie de obras que presentan similitudes con la antropología en sus teorizaciones de las diferencias culturales y en sus formas de representación de la alteridad. Hoy en día un sector significativo del arte contemporáneo integró ya las enseñanzas de este contacto con las ciencias sociales, lo que se ve reflejado en el contenido de muchos programas académicos para la formación artística.

La interdisciplinariedad en sí no representa un tema novedoso para la antropología, la cual se ha caracterizado desde su nacimiento por las fronteras porosas que mantiene con otras disciplinas. Sin embargo, la aproximación al arte contemporáneo, como tal, parece limitarse a unas ramas específicas dentro de la disciplina y constituye un tema especializado dentro del panorama amplio abordado. La antropología del arte centraba tradicionalmente su mirada hacia los artefactos de sociedades no-occidentales y se interesaba principalmente en objetos materiales ya acabados. Propuestas novedosas cambiaron recientemente la relación de los antropólogos con el arte. Marcus y Myers[4] subrayan la relevancia para la antropología de estudiar las prácticas actuales de los artistas occidentales y de integrar las teorías del arte contemporáneo. La aportación de Gell[5], al considerar

3 Hal Foster, "El artista como etnógrafo", en *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001, pp. 175-207.

4 George Marcus y Fred Myers, "The traffic in art and culture: an introduction", en *The Traffic in Culture Refiguring Art and Anthropology*, Berkeley, University of California Press, 1995, pp. 1-54.

5 Alfred Gell, Art and Agency. *An Anthropological Theory,* Oxford, Clarendon Press, 1998.

el arte como un complejo sistema de intencionalidades, que tiene la finalidad de transformar el mundo, ofreció un ángulo novedoso para abordar el fenómeno. Más reciente, Ingold[6] alentó a los antropólogos a hacer antropología "con" el arte y no sólo a hacer antropología sobre el arte para comprender mejor las prácticas artísticas estudiadas y las relaciones que se organizan a su alrededor.

Otro ángulo de acercamiento al arte desde la antropología proviene del reconocimiento de la subjetividad del etnógrafo. La antropología se ha desarrollado en el contexto del paradigma moderno, basado en afirmaciones científicas siguiendo una concepción del conocimiento fundamentada sobre una clara diferenciación entre sujeto y objeto. Una toma de conciencia del papel que juega la escritura en los procesos de acumulación del conocimiento antropológico provocó, sobre todo desde la década de los ochentas, un cuestionamiento de sus pretensiones positivistas y numerosos experimentos en escritura etnográfica. Aún así, gran parte de la práctica etnográfica no refleja la influencia de este acercamiento.

Investigación artística e invención metodológica

Las discusiones en torno a las metodologías de investigación utilizadas por el arte para indagar aspectos del universo social representan momentos importantes de los encuentros de *Intersección*. Los alumnos de antropología se sorprendieron por la flexibilidad con la cual los artistas adaptaban sus métodos de investigación a las necesidades específicas de su proceso creativo, y a las particularidades de las relaciones que establecían con el grupo estudiado. Prestaron también especial atención a las maneras en las que el arte se volvía parte del método de investigación o que tomaba prestado instrumentos metodológicos desarrollados por las ciencias sociales para luego intervenirlos.

Las formulaciones *art-informed research*[7], *art-based reserearch*[8], y *A/R/Tography*[9] pertenecen a una nueva terminología que refiere a la investigación realizada a partir de disciplinas artísticas con el objetivo de profundizar la comprensión de la experiencia humana.

6 Tim Ingold, Making: *Anthropology, Archaeology, Art and Architecture*, Londres-Nueva York, Routledge, 2013.

7 Elliot Eisner, "Chapter 1. Art and Knowledge", en J. Gary Knowles y Ardra L. Cole (dirs.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives. Methodologies, Examples, and Issues*, Los Ángeles, Sage Publications, 2008, pp. 3-13.

8 Shaun McNiff, "Art-Based Research", en J. Gary Knowles y Ardra L. Cole (dirs.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives. Methodologies, Examples, and Issues*, Los Ángeles, Sage Publications, 2008, pp. 29-41..

9 Stephanie Springgay, Rita L. Irwin y Sylvia Kind, "7 A/R/Tographers and Living Inquiry", en J. Gary Knowles y Ardra L. Cole (dirs.), *Handbook of the Arts in Qualitative Research: Perspectives. Methodologies, Examples, and Issues*, Los Ángeles, Sage Publications, 2008, pp. 83-92.

Según Shaun McNiff, la investigación basada en el arte puede ser definida por la "utilización sistemática del proceso artístico, y de la fabricación de expresiones artísticas [...], como medio principal para entender y examinar la experiencia vivida por los investigadores y las personas implicadas en sus estudios"[10]. Esta nueva terminología refleja una transformación reciente de la concepción moderna que trazaba una diferencia marcada entre el arte, asociado a la esfera emocional, y la ciencia, ligada al conocimiento.

El autor sostiene también que las artes, como modos complementarios de acceso al conocimiento, pueden "ser utilizadas como modos principales de investigación" para "indagar problemas y cuestiones a fuera del dominio de la expresión artística"[11].

La idea del proceso artístico como un método de investigación en sí que produce conocimiento y que puede ser utilizado por el científico social resultó muy atractivo para los alumnos de antropología que participaron al encuentro. Algunos vieron ahí la posibilidad de replantear aspectos del aparato metodológico etnográfico para evitar que éste siga siendo un simple ejercicio de recopilación de datos diseñado para encapsular al otro. La utilización por la antropología de métodos de investigación basados en el arte ofrece también una vía para integrar diferentes campos de investigación que han despertado un gran interés en las últimas décadas, tales como los estudios sobre la corporalidad y la creatividad, además de acercar el investigador a dimensiones de lo social de difícil acceso desde la observación o la verbalización.

En varios de los proyectos presentados durante los encuentros, los antropólogos pudieron constatar que los artistas llegan a utilizar de manera rigurosa métodos desarrollados por las ciencias sociales, realizando por ejemplo entrevistas semidirigidas, estudios socioeconómicos así como encuestas sociológicas combinadas con análisis estadístico. Sin embargo, durante el proceso de investigación artística intervienen voluntariamente la aplicación de estos métodos con elementos que remiten a dimensiones poéticas y sensibles, creando una brecha por la cual se introducen por sorpresa, en el mundo de la objetividad, aspectos que pertenecen al universo lúdico, a la imaginación o la magia. Se mezcla así la búsqueda de datos duros con la ficción, la realidad con la imaginación.

Asistimos también, durante el encuentro *Intersección*, a la presentación de obras en las cuales los artistas inventaron nuevos métodos de investigación de lo social adaptados a la búsqueda de datos relacionados con la dimensión de

10 *Ibidem*, p. 29.
11 *Ibidem*, p. 31.

lo sensible que permiten indagar tanto en el mundo interior del artista como en el de los participantes. Los proyectos recurrían, por ejemplo, a la utilización de procesos colaborativos de dibujos para reflexionar en torno a la identidad o para recuperar la historia colectiva, a la organización de sistemas de intercambio de tiempo o de consejos con los participantes, a la organización de juegos interactivos o a la utilización del humor como forma de análisis.

Los antropólogos que participaron en las discusiones notaron que estas prácticas parecen abrir la posibilidad de explorar en el intercambio social elementos relacionados con las dimensiones sensoriales y emocionales. Las experimentaciones poéticas y lúdicas presentadas apelan a procesos metafóricos donde una tolerancia hacia la polisemia y la ambigüedad permite articular múltiples percepciones concurrentes de la realidad y expresar la experiencia vivida en su complejidad. Generan un espacio donde se valora la intuición, como proceso de percepción y de conocimiento no articulado por lo verbal, por la deducción o por la razón.

Propedéutica onírica[12], un proyecto presentado por Daniel Godínez en una sesión del seminario *Intersección*, ofrece un buen ejemplo de obra que juega de manera inventiva con la metodología de las ciencias sociales y de las ciencias naturales. El artista trabajó con adolescentes triquis en Yolia A.C., una casa hogar de la Ciudad de México. Mediante un proceso intuitivo basado en las enseñanzas de la partería tradicional, las llevó a crear todo un ecosistema botánico. Daniel propuso a sus jóvenes colaboradoras que registraran por escrito sus sueños durante un año y medio. El proyecto se centró en las nuevas especies de plantas que aparecían de manera reiterativas en estos sueños. La descripción y los dibujos de las plantas oníricas fueron analizados por un grupo de botanistas quienes, basándose en el clima en el cual crecían en los sueños, catalogaron las plantas científicamente y reconstruyeron su pasado evolutivo. Al final del proceso, durante un viaje al Iztaccíhuatl, las adolescentes sembraron, a modo de ofrenda, fósiles de sus plantas fabricados en cerámica.

En esta obra colectiva, la aplicación de un enfoque analítico botánico de imágenes oníricas provoca un deslice poético interesante entre dimensiones objetivas y subjetivas. La investigación científica, ya no asentada sobre una base empírica, se vuelve una metáfora en el territorio del arte y sirve como símbolo de legitimización de la realidad interior de los participantes. Este proyecto provocó una serie de discusiones entre alumnos

12 Daniel Godínez, *Propedéutica onírica. Aprender en sueños*, México, Fundación Alumnos 47, 2017.

de antropología que se prolongaron más allá del espacio del seminario *Intersección* sobre las implicaciones éticas de una intervención simbólica en el universo cultural de grupos sociales a los cuales uno no pertenece.

Una participación activa hacia la evocación de futuros posibles

Los artistas que participaron en el encuentro expresaron una voluntad de concretar su compromiso social fomentando activamente procesos de visibilización, sensibilización, socialización y sanación. Las discusiones permitieron identificar afinidad entre esta visión del arte como posible agente de cambio social y la propuesta de la antropología aplicada de utilizar la investigación etnográfica para apoyar los procesos sociales y políticos de las comunidades históricamente excluidas, una propuesta que entusiasma los alumnos de antropología.

Un proceso creativo realizado colectivamente caracteriza también varios de los proyectos de investigación artística presentados durante *Intersección*. Uno de los elementos interesantes de este proceso, para los antropólogos, era la idea de concebir a los participantes como agentes dinámicos en la investigación, y sobre todo como creadores o inventores y no solamente como poseedores de información. La valoración de la capacidad de acción del participante en estas prácticas artísticas presenta similitudes significativas con los principios de la etnografía colaborativa, un enfoque relativamente reciente en antropología que enfatiza la colaboración en cada momento del proceso etnográfico como compromiso ético, desde la conceptualización del proyecto hasta la escritura[13]. La actitud de por sí crítica de muchos alumnos de antropología tanto hacia la postura del individualismo académico como hacia la arrogancia de la autoridad científica, explica su entusiasmo hacia proyectos artísticos que generan diálogos prolongados horizontales durante los cuales se propicia una reflexión colectiva.

Sin embargo, la propuesta del arte de intervenir los sistemas de significación locales sigue siendo confrontante para la antropología. Algunos participantes expresaron durante las discusiones su ambivalencia frente a la idea de provocar procesos de reinvención o de re-significación. En un texto donde relata una experiencia de colaboración entre artistas, antropólogos y población local, Strohm[14] nos recuerda, no obstante, que el proceso de investigación no sólo es descriptivo sino también performativo. La investigación es en sí una intervención dentro

13 Luke Eric Lassiter, "Collaborative Ethnography and Public Anthropology", en *Current Anthropology*, núm. 46, vol. 1, 2005, pp. 83-106.

14 Kiven Strohm, "The Sensible Life of Return: Collaborative Experiments in Art and Anthropology en Palestine/Israel", en *American Anthropologist*, núm. 1, vol. 121, 2019, pp. 243-255.

de un mundo social que podría ser aprovechada para imaginar en conjunto alternativas deseables al presente. Integrar al proceso de investigación elementos activados por el arte puede así abrir la posibilidad de investigaciones prospectivas[15], que, más allá de la colecta de datos, asumen activamente la transformación que opera durante la investigación, tanto en el investigador como en sus colaboradores.

La complejización constante de nuestras realidades aviva la necesidad de seguir adaptando y enriqueciendo las herramientas metodológicas utilizadas por la antropología. Confrontar y articular las prácticas de investigación del arte y de las ciencias sociales, desde una postura transdisciplinaria[16], ofrece la posibilidad de abordar la realidad desde múltiples ángulos y evitar la fragmentación del conocimiento.

La capacidad del arte de insertar en el encuentro transcultural elementos que remiten a las dimensiones sensibles de nuestra relación con la realidad, tales como la sensorialidad, la imaginación y la poesía, atrae a los antropólogos afines a reconocer en la etnografía la presencia de un acto creativo e interesados en explorar el encantamiento del mundo. Las experiencias de colaboraciones entre antropólogos y artistas pueden abrir espacio para repensar la naturaleza del cuestionamiento antropológico, las bases sobre las cuales se establece el contacto con el otro y la función del conocimiento acumulado[17].

15 Martin Savransky, Alex Wilkie y Marsha Rosengarten, "The Lure of Possible Futures: On Speculative Research", en *Speculative Research: The Lure of Possible Futures*, Londres, Routledge, 2017, pp. 1-18.

16 Lima de Freitas, Edgar Morin y Nicolescu, Basarab, Carta de la Transdisciplinariedad, Lisboa, Convento da Arrábida, 1994. Disponible en [https://www.uv.mx/evargas/CienciaSagrada/TextosFundamentales/Carta-Transdisciplinariedad.htm].

17 Arnd Schneider y Christopher Wright (eds.), *Contemporary art and anthropology*, Oxford, Berg, 2006.

Caer en viernes

Omar Castro Guadarrama

Había recibido la invitación para hablar, interactuar con la gente, apuntar ideas, mensajes, tonos de voz. La invitación con tiempo suficiente para pensar si rechazaba o aceptaba la oferta. Existía un problema: ese día caía en viernes. "Caer en viernes" es una forma metódica para mí de expresar negación.

Viernes de caer, de tropezar y hacer las mismas actividades: alcohol y algunas clases, salidas alternas y ocasionales. Esperar el día, guardar la tarde para conversar con desconocidos era un terreno ignoto para mi cotidianeidad. Guardar el día y no caer en él. Porque los viernes no son para actividades académicas, en eso he creído desde chico.

Me aterra caer y perderme, sin más los espacios abiertos tienen miras a un desafortunado "no, gracias". Sólo me atengo a observarlos a la distancia, lejanos y apenas por una rendija. Punto y coma, caía en viernes y eso era impensable, no pretendía romper mi vida cotidiana, menos para combinarla con una serie de artistas y antropólogos. Además en un lugar abierto y en un *Open Space* (en inglés, para oídos finos). Era una forma paradójica, ¿cómo disfrutarlo?

Normalmente, hubiera rechazado la invitación, pero acepté, tomé mi *laptop*, un suéter y unas ganas ínfimas de abandonar mi cuarto. Despedirse de las paredes fue la parte más complicada. "Volveré en la tarde" les dije, y esperé a caer en los asientos del autobús hasta llegar al principio de una caída abierta en viernes.

"Caída abierta en viernes" ése sería un mejor título

Están todos sentados con papeles en las manos, plumines funcionales; 25 personas reunidas, un micrófono y sus enredaderas. Llegamos una hora antes. "Me importa la vida cotidiana y el arte" digo. Unos asienten, mientras yo pensaba en el regreso y poder decirles a mis paredes: "No me extrañen, que ya he vuelto".

El *Open Space* de esa tarde ha sido el primero que he hecho: un diálogo entre desconocidos reunidos para tratar un tema en común. Caía en viernes la plática y yo tenía que relatar los hechos, sintetizar las ideas de los otros, interactuar con ellos, entrelazar los comentarios y generar un texto final. A mi mesa le tocó el tema: "Lo cotidiano y su relación con el arte y la antropología", el cual es un tema de mi interés y de los demás participantes. En la mesa tuvimos una plática amable, alegre y productiva.

Cada vez más, el arte y la antropología parecen desligarse de los medios académicos y comienzan a interactuar con la vida cotidiana, tanto en forma de reproducción de las teorías



y de los cuadros pictóricos, como en la acción. Las personas que al menos me rodean comienzan a acercarse a estos lugares donde conviven estas actividades.

Platicar con desconocidos es una forma muy diferente de conocer posturas distintas, es grato convivir con gente de otras partes de la ciudad, de diferentes edades y ocupaciones, con grados académicos borrados y sin jerarquía. Éste fue un diálogo lineal entre los participantes, fue una plática cotidiana sobre arte y antropología que cayó en viernes.

¿Cómo disfrutar de un evento desconocido? Fue soltarse, tomar la iniciativa para hablar, conseguir la fluidez social (como la que brinda el alcohol que se toma los viernes). Es disfrutable el hecho de conocer a la gente, saber sus intereses y tener empatía con ellos, tener la idea de que uno no está solo pensando en esas temáticas, sino que te acompañan estas personas que conociste en una tarde de viernes.

Los viernes son días para la fiesta, la reunión con diferentes amigos, los bares y los antros son los lugares preferidos. Yo no sé si los viernes son para hacer un evento de esta especie, sin embargo, ha sido productivo y podría hacer más *Open Space* otros viernes: las caídas ya no se reproducirían sólo por la interacción con el alcohol. ¿Algún día tendremos *Open Space* en las partes menos pensadas, en espacios menos académicos, con temáticas más cercanas a la gente de a pie, donde hablemos con ellos y participemos en sus intereses?





¿Qué es un *Open Space*?

Ilse Juárez

Fue la pregunta con la que llegué el 30 de noviembre de 2018 a la ENAH. Al entrar al espacio donde se realizaría el evento y ver tantos participantes surgieron aún más dudas: ¿cuál será la dinámica para escoger los temas?, ¿todos participaremos en la elección de éstos? Realmente me intrigaba la realización del evento, ya que estoy acostumbrada a llegar a un auditorio pomposo, sentarme y escuchar atentamente a lo que un "experto en el tema" tiene que decir; aquí fue distinto.

Nos sentamos formando un óvalo (casi rectángulo, condicionados por la forma de una carpa). Podía ver el rostro de todos, no estaba sentada escuchando atentamente mientras ignoraba la presencia del otro; al contrario era consciente de lo que las personas a mi lado hablaban. El artista José Miguel González Casanova habló primero, nos explicó cómo iba a ser la dinámica: cada quien escribiría en un pedazo de hoja un tema que abordara la relación del arte con la antropología y que le interesara discutir esa tarde. Surgieron temas interesantísimos como la relación del arte con la vida cotidiana, con la danza, con el mercado; otros cuestionaron el papel del antropólogo en las prácticas contemporáneas. Al final se apilaron los temas similares y se generaron distintas mesas de diálogo. Aquí entendí lo que es un *Open Space:* es un lugar donde todos pueden hablar, todos pueden aportar algo sobre un tema y juntos van construyendo el conocimiento. Ninguna persona es la protagonista del evento, intercambiar ideas e inquietudes así como generar conocimiento es lo importante.

Me tocó ser relatora de la mesa "Mercantilización y legitimación del arte y antropología". En la mesa de diálogo participaron estudiantes de UACM Cuautepec, estudiantes de antropología y el artista José Miguel González Casanova. Uno de los temas abordados por los estudiantes de la UACM fue el efecto de la llegada de la UACM a Cuautepec, y cómo la institución creó y legitimó las expresiones desarrolladas en tal comunidad. Esto es un claro ejemplo del poder que tienen las instituciones para controlar a las expresiones artísticas, y me hizo preguntarme si realmente el arte producido dentro de la Institución es un arte propositivo, disidente y no sólo está respondiendo a lo que la institución dicta. ¿Es posible producir arte dentro de las instituciones?, ¿cómo el artista y el antropólogo pueden dejar de depender de las instituciones?

Al final la mesa de diálogo me dejo más preguntas que respuestas, sin embargo, creo que es a partir de estos cuestionamientos que podemos proponer algo como artistas.

Ética: Arte y antropología y sus prácticas

Relatoría: Arlene Cortes Acosta y Columba Itzel Mendoza Martín

Dentro del margen del evento *Intersección* realizado el día 20 de noviembre del 2018, se creó un grupo de debate alrededor de la relación entre la ética, el arte y la antropología. El acercamiento al tema se dio, en un principio, a partir de ejemplos concretos que permitían abrir espacios en la discusión de los problemas propuestos puesto que la necesidad de una ética parecía recurrente.

Se mencionó el caso de la apropiación del arte textil de mujeres indígenas por parte de compañías transnacionales o privadas de *fast-fashion*. También se habló de varios artistas, entre ellos Sebastián Salgado y Santiago Sierra. Del primero, fotógrafo de la década de los años setentas, se evidenció la falta de vinculación con la comunidad del Amazonas desde la que nació su proyecto fotográfico, redituándose de las mismas e invisibilizando a la población. Asimismo, sobre la incomodidad de las obras del segundo, se dio una reflexión sobre la sociedad actual valiéndose del exhibir las necesidades materiales a través de la violencia corporal de los involucrados.

De los ejemplos mencionados se problematizaron varios puntos. El primero de ellos, la apropiación o extractivismo ideológico/cultural, niega la relación directa con una comunidad de manera que el rol del artista, antropólogo o investigador se ve escindido de la experiencia misma en la creación de su obra. El ocultamiento de las comunidades originarias y su relación con la globalización, sacrifica la experiencia y el conocimiento de las mismas y sus habitantes con su entorno.

La segunda problemática que se discutió, corresponde a la exotización y comercialización. Un ejemplo claro de ello, es el Videojuego *Mulaca*, el cual se trata de la cosmovisión de una comunidad originaria; llama la atención porque hubo una retribución monetaria al pueblo que los ayudó. De igual manera, se afirma –por parte de la compañía productora- que hubo trabajo antropológico exhaustivo con acuerdos preexistentes de respeto y colaboración. Sin embargo, la pregunta que surge aquí es: ¿existe un modo de establecer equivalencia en la retribución dinero hacia las comunidades por la explotación cultural? Y en el supuesto de que se pagó cierta cantidad, ¿cómo se reparte ese botín dentro de la comunidad? Y sobre todo, la pregunta central ¿es la retribución y el reconocimiento suficientes para que valga la mediatización o inserción al mercado?





Es evidente, ante los planteamientos, que sigue existiendo un poder imperante frente a las comunidades originarias: les visibilizan, les dan la palabra, les dan existencia desde ese agente externo que se inserta en su experiencia y se beneficia de ello. Siempre hay fuerzas y medios para comprar a lo Otro. Sin embargo la cuestión ante un posicionamiento ético es la siguiente: ¿Es ético que su saber se mediatice? ¿Hay algo de positivo en el alcance y difusión mediáticos que pueda llegar a tener? ¿Deberíamos creer en algo así como medios informativos imparciales y objetivos?

El segundo eje temático que se abordó tuvo que ver con el papel que juega la ética en las prácticas artísticas. ¿Qué ocurre con las obras que son canceladas en pos de la ética? ¿Es válida la contemplación del arte en sí mismo aun si su contenido transgrede ciertos preceptos morales o éticos? El caso ejemplo fue la película *Irreversible* de Gaspar Noé en la cual podemos observar una escena de violación explícita durante trece minutos a través de un acercamiento de cámaras atroz. El tema de la violencia representada en diferentes medios como lo son el cine, la fotografía o el performance, pueden llevar a una pasividad cognitiva en donde sólo se presencia el suceso sin que genere algo más en el espectador. ¿Podemos hablar de una visibilización válida o de mera re-producción del mismo diálogo de poder capitalista que subyuga y explota a otras subjetividades y que se apellida artístico? ¿podemos realmente generar empatía y conducirnos a la mínima acción?

Si bien es cierto que no siempre podemos tener como finalidad del arte u objetivo una transformación social y una incidencia en subjetividades, pero en cuanto a ejercicios artísticos relacionales o investigaciones antropológicas, cabe exigir una conexión genuina. Las prácticas de los antropólogos y los artistas es un trabajo muy parecido de involucramiento. A veces pareciera, dentro de la antropología, cierto sesgo académico que le impide una relación con las comunidades que no va más allá de su estudio, clasificación y extracción de saberes. Para los participantes, resulta realmente importante o necesario retribuir a las comunidades –implementando estrategias creativas, libres y hasta cierto punto artísticas- para participar en una experiencialidad que se generen ahí, en conjunto.

En ese sentido, la gestión cultural de proyectos culturales dirigidos a comunidades específicas debería busca la manera de entablar verdaderas relaciones, de una inserción y ocupación de todos. En la búsqueda y reconocimiento del Otro, se desdibujan como insuficientes las líneas divisorias entre disciplinas; nos atañe construir puentes entre cien-

tíficos-arte-comunidad. Necesitamos profesionistas que no se excluyan, que no tomen la posición de lo ajeno y que no vean como objeto de estudio a lo que lo afecta en una bidireccionalidad. La transformación de la subjetividad del antropólogo o el artista siempre se ve modificada en sus relaciones con las comunidades. No hay mito de subjetividad/objetividad, de hecho/vivencia, de cosa en si/representación, de creador/materia de creación; todo se mezcla en la interpretación, en el texto, en la pieza, en la plática, en la vivencia. Quedan las preguntas respecto a cómo visibilizar las potencias políticas y éticas de todo lo devenido en el acontecimiento al poner en cuestión las transformaciones de la subjetividad misma. Al término del espacio de diálogo con los participantes quedan estas preguntas abiertas: ¿Y ahora cómo se visibiliza y dónde circulan; qué espacios nos han permitido para movernos? ¿cómo se avienta al resto desde el yo que soy?

Mercantilización y legitimación de arte y antropología

Relatoría: Ilse Guadalupe Juárez Bravo

Mercantilización de la cultura:

La primera inquietud que surgió en la mesa fue el grafitti como ejemplo de las prácticas artísticas y culturales que conforman nuestra cotidianidad. Se reflexionó sobre cómo éstas inician como disidencias y siendo consideradas actividades delictivas, sin embargo son cooptadas por el sistema y posteriormente mercantilizadas para ser integradas en la industria cultural.

Las industrias culturales tienen un papel muy importante en la economía de México, ya que como se mencionó en la mesa, un 7% del PIB es producido por la cultura.

Otros ejemplo que se abordó con respecto a la mercantilización de las expresiones artísticas y culturales fue el caso de la empresa MANGO, la cual robó bordados de comunidades originarias del estado de Hidalgo y las llevó al extranjero sin darle el debido crédito a las comunidades que los realizan. La mercantilización por parte de los extranjeros para venderte tu propia cultura fue un tema recurrente a lo largo de la mesa. En este caso se tomó de ejemplo la película *Coco* y su éxito en México al mostrarnos una visión romantizada de lo que es el Día de Muertos. En el caso específico del arte, se nombró el "efecto Frida Kahlo" el cual consiste en tomar la figura del artista de manera superficial para explotarla y venderla. Esto responde a la lógica económica actual: expropiar todos los recursos culturales.

Se debe crear una conciencia de lo que consumimos culturalmente, ya que las instituciones artísticas no establecen relaciones entre la comunidad. Esto es provocado por la lógica de la econo-

mía capitalista, donde el consumidor no es partícipe de la producción. Es decir, no existe una relación entre el productor y consumidor, generando propuestas culturales impositivas.

Existe un sistema hegemónico de lo que debemos consumir, nos imponen la idea de que la cultura sólo la podemos encontrar en museos y galerías, cerrando nuestras posibilidades de acercarnos a otras prácticas.

Estos temas generaron las siguientes preguntas:

- ¿Cómo generar proyectos culturales que funcionen de manera autogestiva?
- ¿Cómo no desplazar a las comunidades de los proyectos culturales?

Ante estas problemáticas se propone la creación de microindustrias y cooperativas que partan de la comunidad y para la comunidad.

"Es de todos, pero de nadie"

Legitimación de las prácticas artísticas y culturales

Otro caso que se analizó fue el de la generación de historiografías, proyectos y prácticas artísticas en Cuautepec como efecto de la llegada de la UACM. Es decir, la institución crea y legitima las expresiones desarrolladas en la comunidad. Los sistemas de legitimización como la academia, galerías y museos definen que es lo que es arte o no es arte.

En el caso de la antropología, se abordó cómo ésta legitima los discursos y prácticas artísticas desde su trinchera analítica e institucional, haciendo ver al arte como una inversión y un bien suntuario que responde a poderes hegemónicos. La problemática de cómo se gana la vida y los medios de producción, influyen en estas prácticas ya que obligan al sujeto a ser parte del sistema y avalarlo desde su profesión.La relación que hay entre antropología y arte es que ambos pueden encontrar cualquier práctica de la cotidianidad como "objeto de estudio".

Dentro de los objetos de estudio en la antropología, se habló sobre la constante de analizar los grupos subalternos y no a los grupos de poder, se cree que es debido a una ceguera epistemológica, ya que se necesita de la institución para la avalación de trabajo. Otra razón es que las élites no le deben nada a nadie, no tienen necesidad de abrir su círculo para ser objeto de estudio, además de que siempre mantendrán su estatus de poder y por ende, pueden minimizar la práctica del antropólogo.

El antropólogo siempre se encarga del otro

Dentro de estas reflexiones se generaron las siguientes preguntas:

- ¿Cómo los objetos antropológicos entraron a un museo de arte?
- ¿Se podría generar una antropología de la élite?

El papel del antropólogo es muy importante por lo que este debe tener un especial cuidado en lo que analiza y legitima con su discurso, porque es gracias a ellos que muchas veces se define lo que es cultura y lo que la gente consume como tal.

Pertinencia de los conceptos de arte, artesanía y estética

Relatoría: Belén Nájera Sánchez

Tras una amplia propuesta de temas para comentar se formó la mesa seis, la cual abarcaría cuestiones de estética en campos ajenos al arte y la eterna discusión respecto a la relación entre arte-artesanía.

Lo primero que decidieron las participantes fue hacer una distinción en torno al nombre "oficial" de a la mesa; ellas diferenciaron entre "concepto" y "fenómeno" comentando que la primera palabra se refiere a un conocimiento que pretende ser universal, mientras que la segunda describe productos de la vida social, ya sean acciones, experiencias u objetos. Con esto en mente separaron los términos a tratar: arte y artesanía como fenómenos y "estética" como concepto.

Se exploró el concepto de estética partiendo desde una postura artística y cuestionando cómo era aplicada en otros campos disciplinarios. Fue mencionado cómo es que en el campo del arte es una consideración siempre vigente (independientemente de la postura y uso de ella), y las inquietudes que brotaban al reconocer características a las cuales se les podría aplicar el mismo valor, pero en otros campos disciplinarios. Sobre esto surgieron dos posturas principales: una cuya atención estaba enfocada en quién realizaba el trabajo y la otra en quién era espectador. Ambas le atribuían un valor, sólo que éste variaba entre el interés por el proceso e intención original –postura de creador– y por el producto terminado –postura de externo.

Con respecto de las artesanías, las participantes reconocieron una situación similar: una distinción entre el valor dado por quien realiza la pieza (por su función específica) y un valor impuesto externamente. Sobre la relación entre arte y artesanía se comentó la existencia de un marcado vínculo con un contexto de represión, que con el tiempo ha creado una calificación social en torno al objeto e imaginario que transita de abajo (artesanía) hacia arriba (arte). La desvalorización constante del trabajo artesanal está claramente ligada a un proceso histórico específico vivido en Latinoamérica.Este diálogo se expandió con la adición de una crítica particular de la artesanía por presentar limitaciones a la creatividad al repetir constantemente patrones tradicionales; al hacerlo se mantiene en los mismos modelos de sensibilidad, a diferencia del arte, que busca crear modelos distintos.

Dentro de los muchos aspectos que se fueron ejemplificando, la conversación regresó a la cuestión de la legitimización del trabajo, de ello se retomaron los comentarios antes mencionados sobre el valor del proceso y del producto terminado y se añadió la influencia del mercado del arte y de una economía mayor. Se platicó sobre la planeación social del Estado, que crea políticas nacionales que legitiman, definen y regulan la formación y concepción artística del país. Independientemente de a qué le atribuya una el valor, se van creando relaciones identitarias con los objetos.



Hoy en día parece ser que la construcción de las narrativas de identidad es a partir de un imaginario extranjero, el cual se sugirió proviene de una megaindustria global cultural controlada desde centros de poder específicos.

Posteriormente se retomaron temas anteriores y se aclaró que hay estéticas diferentes, a pesar de que se le dé mayor importancia a la de lo bello, se hizo énfasis en mencionar que aquella que permea a la producción contemporánea es la estética relacional. Ésta se enfoca en aquello que la producción logra detonar socialmente. El arte es, y siempre ha sido, un reflejo de las condiciones sociales, culturales e históricas.

Buscando responder al nombre de la mesa, las últimas participantes se preguntaron si aquellos términos seguían teniendo validez, si era necesario inventar nuevas palabras que realmente respondieran a las necesidades actuales o si bastaba con resignificar las ya existentes. Concluyeron, al igual que los participantes previos, que la pertinencia de estos términos –y de cualquier otro– recae absolutamente en su contexto.

Prácticas artísticas y antropológicas de transformación social

Relatoría: Ana Karen Hernández Degollado

Para iniciar habría que repensar este título, reflexionar en qué es lo que entendemos por social, por la transformación social. Para esto hay que detenerse en las preguntas: ¿desde dónde se construye la narrativa de las "transformaciones sociales"?, ¿qué entendemos y suponemos como transformación social?, ¿a través de qué medios, valores y discursos se habla de transformación social?, ¿estamos pensando que el arte y la antropología generan o posibilitan transformaciones positivas o negativas? Y ¿por qué conservar un carácter maniqueo al respecto?

Pensemos en el caso de Alumnos 47, con el proyecto de un autobús transformado en una biblioteca ambulante que se llevó a una comunidad de Guerrero. ¿Qué intereses y discursos operan en un proyecto como éste?, ¿por qué se decide llevar una biblioteca ambulante como proyecto?, ¿cómo se decide la locación?, ¿el proyecto qué narrativas y valores produjo en el lugar?, ¿cómo se narra la experiencia del proyecto?, ¿la narración es distinta entre los miembros de la comunidad a la que fue llevada y entre quienes llevaron la biblioteca? Si tuvo efectos en los implicados ¿de qué clase fueron estos efectos?, ¿los podemos pensar en términos de positividad o beneficio?

Tomar como ejemplo este caso sólo es para señalar los procesos en los que el arte se ha involucrado al intervenir en comunidades "marginales" o "aisladas", situación con la que la antropología ha lidiado desde sus inicios. Frente a estas situaciones, la reflexión del artista y el antropólogo debería ser con respecto de la posición de privilegio que ocupan o parecen ocupar. Posición que nos ha arrastrado a discursos y prácticas paternalistas, neocoloniales. Esta lógica de asistencialismo, en el caso del arte, por momentos parece caprichosa. Un capricho puede decidir a qué locación y qué tipo de proyecto se lleva, pensando que les otorga algún beneficio a los miembros de esa comunidad la cual "estamos salvando, mejorando". Sin embargo, sólo se termina en proyectos fragmentados, sin continuidad y en una reproducción desenfrenada de la posición paternalista del Estado sobre la "otredad" indefensa, interiorizada en artistas y antropólogos.

Y es que ¿quién tira línea? Incluso cuando queremos involucrarnos en proyectos "disidentes" o activistas, tristemente se terminan reproduciendo lógicas de narrativas hegemónicas que nos han cooptado. La antropología y el arte operan en modo colonial, no se han logrado desprender de estas herencias. Lo que está en juego en los saberes y relatos producidos de proyectos y experiencias, es capital simbólico, intelectual y moral. ¿Quién gana estos capitales?

De lo que habría que tomar conciencia es del lugar del relato como un territorio de disputa. La línea debería inclinarse en repensar el privilegio discursivo, en cómo posibilitar la palabra y el espacio. La búsqueda debería orientarse en romper con la dicotomía opositora de los relatos del artista y el antropólogo frente a los de los otros.

Lo que está involucrado en todo este proceso son lógicas de poder, relaciones con la institucionalización de las prácticas artísticas y antropológicas, modos de gestión de lo público, negociaciones simbólicas entre los agentes implicados. La pregunta es si las comunidades son agentes o pacientes. Respecto al ejemplo mencionado de Alumnos 47, ¿por qué los miembros de la comunidad no quemaron la biblioteca?, ¿alguna de las negociaciones que posibilitaron el proyecto los beneficiaba?,¿el beneficio fue directamente para la comunidad o para agentes de poder involucrados?

En la discusión frente a proyectos como éste y las narrativas involucradas en las prácticas antropológicas y artísticas contemporáneas cabe preguntar, ¿qué estamos entendiendo aquí como arte?, ¿qué efectos tiene a nivel de la experiencia subjetiva el arte?, ¿esta experiencia y sus efectos posibilitan relaciones y transformaciones sociales?

Los artistas son profesionales de la forma. A través de dispositivos específicos, de dinámicas estabilizadoras producen forma. Esto genera marcos de corrección e incorrección, producen discursos académicos, lógicas de validación y apropiación de la producción de forma. Sobre lo que se debe estar alerta siempre es respecto de los usos políticos de estas formalizaciones. Allí hay potencialidades narrativas y productivas; el reto es quién se apropia de estas y cómo se utilizan esas potencialidades. Hay que remarcar que tales potencialidades generadas a partir de dichos dispositivos específicos (la idea de arte así en sentido occidental y he-

gemónico, académico) están atravesadas y operan en un espacio e historia específicos. No se les podría equiparar con otros procesos alternativos o no-occidentales, etc. Cuando decimos o nos referimos al arte, en esos términos, hablamos de una dimensión políticamente configurada de un algo indefinible, pero que está rodeado y dicho con una narrativa y pretensiones específicas.

Pensamos que hay que detenerse sobre la concepción "terapéutica" o, peor aún, "redentora" que se ha tenido del arte y cómo se le ha querido vincular así con transformaciones individuales y colectivas. ¿Por qué pensar que el arte es bueno o beneficioso?, ¿por qué pensamos al arte como una herramienta de transformación positiva?, ¿realmente el arte es reivindicador? Si fuera así, ¿qué es lo que reivindica?

Hay que pensar al arte como una operación simbólica que amplía y reconfigura el sentido. Entonces, ¿sería o no herramienta de transformación social? La reconstrucción simbólica que apertura, la alteración de lo común y sus efectos en los individuos singulares, sí tendría potencial de transformación social.

Pensemos el caso de Banksy, su uso de estrategias adolescentes para generar estrategias neoliberales, la reapropiación de la forma en que se produce el valor y el significado. La pregunta frente al potencial del arte es: ¿qué clase de transformación se busca?, ¿cómo se valorizan las reapropiaciones de esos potenciales?

La problemática aparece cuando queremos valorar todo potencial emancipatorio y transformador en términos de positividad. ¿Por qué pensamos que esas reapropiaciones y posibilidades de lo común, de los potenciales dislocadores por el arte y la antropología y sus experiencias tienen que ser en términos de positividad?, ¿no habría potencial también en un común negativo?, ¿en experiencias negativas? o incluso en términos no dicotómicos que desarticulen y alteren los ordenamientos dicotómicos del discurso.

Otra pregunta aparece en el horizonte: ¿en qué momento se decidió llevar el arte a comunidades periféricas?

Esto fue un "error" histórico, el cual inicia a principios de la década de los noventa. En el marco de los procesos de decolonización e intervención surgen tensiones epistemológicas y narrativas. La ONU enuncia el término "cultura de la paz" en 1992 y entra en funcionamiento en 1994. La conjunción de los términos "cultura" y "paz" en un mismo ámbito simbólico es inédito y produce una narrativa hegemónica de consecuencias innegables. La ONU pone a todas las formas "culturales" como vehículos que instituyen paz. Todo lo que fuera práctica cultural debería asumir una vocación moral orientada a la paz. La ONU exhortó a los Estados a orientar sus ejercicios culturales a la asunción de responsabilidad de lo que se entendió por paz.

A partir de esto se emprende la recaptura de las marginalidades en el arte de manera más contundente aunque ya se había iniciado desde los ochenta. Es el neoliberalismo el que impone este discurso del arte redentor, con potencial de transformación e inserción social, obviamente en términos que se mantuvieran dentro del orden neoliberal. El problema al que nos enfrentamos es el de la transformación social como una narrativa (neoliberal) que neutraliza realmente sus posibilidades y la del arte y

las disciplinas sociales. El punto sería buscar una alternativa a la transformación social, la búsqueda sería por una alteración, una dislocación de lo social, de lo común, de los discursos.

¿Cómo producir una narrativa otra? Consideramos que la apuesta es regresar a incidir en nuestros espacios, en nuestras relaciones. Situarnos, como diría Haraway. Aprehender las experiencias diversas de las múltiples disidencias, de otros saberes y prácticas. Hay múltiples experiencias previas que han tratado de responder a esa búsqueda por otra narrativa, por un posicionamiento distinto del artista y el antropólogo, hay que conjurar su historia y su memoria. Apelar a las experiencias otras en los espacios otros, generar una estrategia cada vez única y una incidencia cada vez única.

En todo caso el potencial de la transformación social, como política organizadora y vía discursiva, aparecería al jugar con la propia categoría, conocer la retórica y saberla usar.

A lo que debería apostar el arte y la antropología sería a una apuesta más hacia el cuidado y la alteración de lo social, de lo común, que nos oriente a otras narrativas, a producciones de espacios afectivos, de relaciones cercanas. Es allí donde hay potencial de dislocación, de alteración, de reconfiguración de nuestras disciplinas, sus discursos, efectos y de lo que producen a nivel social.

Procesos creativos y metodologías de investigación de la creación de conocimiento

Relatoría: Roberto Gómez Quezada

A lo largo de las discusiones que se llevaron a cabo en el evento *Intersección,* en la mesa llamada "Procesos creativos y metodologías de investigación en la creación de conocimiento", se pudieron entrever algunas cuestiones que a continuación se presentarán.

Lo primero que se planteó fue la pregunta: "¿Es posible integrar las metodologías propias de un campo en otro?" Por un lado, se trataron de distinguir algunos aspectos que le corresponden a cada una de las disciplinas en cuestión. Se planteó la distinción entre la metodología del arte y la metodología de la antropología; a la antropología se le asignaron valores tales como la rigurosidad, la sistematicidad y el medio en el que se distribuyen sus resultados. Al arte se le asignaron otras cuestiones que tenemos que problematizar. El arte, de acuerdo con algunos participantes, puede no tener una metodología determinada, específicamente el arte contemporáneo. El arte no trata de dar una respuesta del todo concisa a una pregunta planteada; de hecho, el Arte puede tolerar la falta de pregunta.

Se planteó una pregunta importante con los participantes que perduró pese a los distintos integrantes que se unían al conversatorio: ¿Qué fines persiguen cada una de estas disciplinas?

Se mencionaron algunas respuestas que hay que señalar brevemente: Primero, se señaló la función social que

pueden perseguir ambas disciplinas: pueden tratar de tomar una postura con respecto a fines determinados; por ejemplo, al final del conversatorio se mencionó la cuestión de la posibilidad de utilizar la antropología como un instrumento útil para el mercado, así como para proyectos de crítica social. Por ejemplo, se señaló que es posible ver en la industria cultural la presencia de la antropología como un instrumento para la venta y distribución de productos; tales productos pueden ser la cultura de otros pueblos, las tradiciones, la religión y, en términos generales, aspectos simbólicos y míticos de la realidad.

El arte no se salvó de la misma crítica; el arte ha funcionado como un instrumento de ideologización, colonización y dominación. El arte ha tratado de defender posturas opuestas y antitéticas. El arte ha estado presente tanto en las distintas formas del fascismo como en el socialismo, el comunismo o el anarquismo; ha sido uno de los principales motores de la dominación patriarcal y está en manos del feminismo. Pertenece a un pueblo, a su identidad y a su comprensión de la otredad; pero también se encuentra en aquellos que buscan sepultarla y ocultarla de la memoria y de la vida de los pueblos. Otredad… un concepto que también fue puesto en duda en el conversatorio.

Segundo, se puso en cuestión lo siguiente: ¿De qué manera se relacionan ambas disciplinas con la otredad? Ambas disciplinas representan, hablan, se acercan, acechan, se alejan, se desconocen y, como emergió entre las palabras, fascinan.

Tanto el arte como la antropología permiten relacionarse con lo otro como parte de su práctica; en su núcleo, ambas prácticas necesitan aproximarse a lo que no le es absolutamente ajeno (y menos en este momento en el que lo más lejano nos parece más cercano), su relación no era íntima, lo otro aún no permitía su escucha ante nuestra falta de curiosidad.



El conocimiento, ese extraño objeto que articula disciplinas, también aquí se puso en cuestión: ¿El otro es un completo extraño y existirá una radical imposibilidad de acceder a él?, ¿es un objeto del deseo que sólo puedo narrar, contar, dibujar, pintar, describir? Un compañero señaló: "No, no es extraño para mí. Si fuera radicalmente extraño para mí, ¿cómo puedo saber que lo estoy conociendo?" Estas preguntas típicas de las ciencias trataron de ser desplazadas con la siguiente respuesta: "Estudio eso que para mí es un otro para reconocerlo".

Volvemos a la cuestión que ya planteé arriba: tomar postura. El reconocimiento permite también restituirle el valor perdido o encubierto al objeto de conocimiento; el antropólogo no sólo tiende a no volver al objeto que estudió (a su comunidad, a su pueblo, entre otras cosas), también suele conservar ese algo que lo impulsó a dedicar su tiempo en una tesis que jamás será leída o revisada; la relación de escucha

que implicó la vida, las costumbres, las tradiciones y los símbolos de su objeto, todo terminó solamente en un depósito de memorias.

Sin embargo, también se señaló la posibilidad de resignificar aquello que se investiga: desde la posibilidad de restituir el valor etnográfico de un árbol situado en algún lugar de un tiempo determinado hasta la posibilidad de trastocar el orden del discurso que desde su núcleo se impide ver lo que le aparece ante sus ojos.

Tanto el arte como la antropología se permiten resignificar los objetos de estudio a los que se acercan ante los otros; ninguno de los dos tienen por qué permanecer en el silencio de una tesis olvidada, ni en una obra que jamás será publicada.

Hasta aquí se ve otra posible intersección entre estas dos disciplinas. Ahora bien, pese a su primera intersección hay que preguntarnos, ¿sucedería algo diferente si comenzaran a entrelazarse la una con la otra? La respuesta no fue simple, ni tampoco se respondió con facilidad.

Por un lado, la antropología se defiende como una disciplina capaz de dar respuestas a distintas cuestiones. El ejemplo fue contundente: si a un médico se le pide curar una pierna, no tiene por qué escribir un poema. El ejemplo quizá nos permite problematizar la cuestión del fin de ambas prácticas y preguntarnos si hay algo en ellas que las aleje radicalmente como en el ejemplo. Regresando al primer punto, se le asignaba a la antropología la sistematicidad y la rigurosidad que permitiría dar una respuesta a una problemática concreta.

Y ¿para qué necesitamos la rigurosidad? Se dieron dos respuestas concretas: La primera, porque la rigurosidad es una exigencia de una comunidad institucionalizada que permitió que la antropología adquiriera sus espacios, sus metodologías, sus herramientas, sus instrumentos y sus maneras de evaluar la efectividad y posibilidad de generar resultados fructíferos. Esto se tachó de ser una cuestión meramente académica; pero no hay que rechazar todo aquello que puede otorgar la academia. Se puede llamar exigencia teórica. La segunda, su rigurosidad permite la justificación y fundamentación para tomar postura ante una problemática dada. Como señalé, la cuestión de los discursos permite enfrentar una postura con otra, es, como se piensa desde ya hace tiempo, hacer política desde el discurso.

Por último, hay que señalar la cuestión que apareció al final del texto: si ambas disciplinas consiguieron acercarse, la pregunta siguiente no resultará ociosa: ¿podrían tomarse aspectos metodológicos de un ámbito para el otro? o, como se preguntó al final ¿es posible un arte-antropología?

La respuesta que se dio fue “sí”, pero con reservas. Se aceptó que ambas prácticas requieren de la creatividad del investigador; la creatividad planteada en todo el corpus de una investigación, desde la formulación de una pregunta hasta la respuesta que se da a la misma. También se puede explotar la creatividad desde el Estudio de caso, donde se pueden plantear posibles actividades que alteren el curso del caso con fines determinados. Sobre la segunda pregunta, se dijo que posibilita un proceso de decolonización en

el cual los campos de investigación ya no se encontraran dominados por métodos y técnicas determinadas que, al momento de observarlos aplicados en campos diferentes, son cuestionados o rechazados.

Relación entre arte y antropología con la realidad social y la vida cotidiana

Relatoría: Omar Castro Guadarrama

En esta mesa, los principales temas fueron el arte callejero, la cultura popular, las tradiciones, costumbres, y cómo el arte o las prácticas artísticas desplazan a los integrantes de las comunidades, la vida cotidiana y su relación con las universidades, la vida cotidiana y la antropología. Finalmente se hicieron conclusiones para abordar una acción en torno a las problemáticas que se encontraron.

En el tema del arte callejero se retomaron la práctica del *grafitti* y cómo ésta ha tenido un impacto en la vida cotidiana al momento de encontrarse con ellas diariamente. El grafitti para los participantes era una forma vista en dos vertientes: como una manera de vandalizar un espacio y también como una manera de darle matiz-ambiente a las calles. En este plano, sin embargo, también se hablo sobre cómo el *grafitti* y el arte callejero han sido institucionalizados, con lo cual se le ha dado una consideración artística por parte de los sujetos especializados en el tema y por los empresarios que han explotado su trabajo.

En cuanto a la temática de la cultura popular, de las tradiciones y costumbres, se platicó en la mesa sobre cómo éstas no son consideradas por la comunidad como artísticas, ni como antropológicas, sino que forman parte de su cotidianeidad. Sin embargo, existen individuos que exotizan estas prácticas y se apropian o roban ciertos elementos para la utilización de ellos y así generar arte o antropología. En la mesa se mencionó el robo que han hecho algunos artistas sobre estas prácticas sociales, al tomarlas y reproducirlas de forma artística y firmándolas como suyas.

Por otro lado, los antropólogos también pueden deformar la información que se encuentra en la vida cotidiana. En ese sentido, el poder de la legitimación es imponente, como se mencionaba en la mesa: el intelectual es capaz de afirmar qué es lo antropológico o qué es lo artístico. Hay académicos y artistas que han legitimado prácticas sociales y cotidianas para decidir qué es arte, todo bajo sus concepciones y sin importar la deformación de las prácticas. Ellos se han creído capaces de enunciar y renombrar las prácticas sociales que son cotidianas y normales en las comunidades, sin consultar a ningún habitante, con esto, elementos de las tradiciones y costumbres, o enteras, son utilizadas para la conveniencia de una élite intelectual

Los compañeros mencionaron que existe una desvinculación entre el campo académico y el plano social, puesto que son los intelectuales quienes determinan qué y quiénes encajan dentro de

categorías estéticas o antropológicas, con ésto, los miembros de la comunidad son movidos. En este sentido, la mesa planteó las dificultades que existen en los espacios turísticos de mayor afluencia, como los llamados pueblos mágicos o las zonas céntricas, en donde la comunidad se ve desplazada de sus sitios de origen a causa de ser considerados como algo a observar en plano artístico o antropológico.

Con todo esto, la vida cotidiana se convierte en un objeto rentable para el poder económico puesto que lo artístico o lo antropológico genera un plusvalor dentro de las prácticas y costumbres cotidianas de las comunidades. Un ejemplo claro que mencionaron, es el Festival Internacional Cervantino, al cual las comunidades originarias de Guanajuato no asisten pero sufren todas las consecuencias que este evento trae consigo y se ven desplazados en su vida diaria.

El mundo académico y artístico se ha olvidado de vincularse con las comunidades, como se expresaba en la mesa y sólo se han dedicado a hacer copias de las prácticas sociales sin tener en cuenta a los sujetos originarios. Y es el sistema neoliberal, el que también se ha encargado de clasificar a las comunidades en torno a su capital cultural.

En cuanto la temática de las Universidades y la vida cotidiana, los compañeros mencionaron la participación que ha tenido la UACM en Cuautepec y cómo ésta ha tenido una implicación fuerte en la vida cotidiana de la comunidad, puesto que los estudiantes han sugerido proyectos para el desarrollo cultural, entre los cuales se ha planteado la posibilidad de recuperar la memoria oral de los habitantes, de reconstruir un pasado que había quedado borrado por sujetos externos. Con esto, la universidad deja de ser un elemento aislado a la comunidad y busca también brindar un apoyo para el reconocimiento de los habitantes como sujetos participantes dentro de un desarrollo cultural. Esta forma de relacionarse, también ha llevado a la creación de colectivos y forman una resistencia ante el impacto neoliberal.

Lo cotidiano se mercantiliza cuando hay un ojo exótico que lo ve. Cuando la periferia, lo otro, no ve en sus prácticas una forma de comercializar, el artista o las instituciones buscan lo artístico y se aprovechan de él. Con esto hacen un cotidiano vendible que sólo puede ser comercializado hacia un público que lo vea como exótico. Los compañeros hicieron mención que el arte y la antropología que giran entorno al sistema neoliberal convierten lo cotidiano en una atracción turística.

Examinar la cotidianeidad ha sido una forma de aproximación de la antropología. Para ello se necesita de la existencia del otro y exotizarlo. La antropología urbana ha hecho estudios como el análisis de los cholos, los chakas, los obreros, las amas de casa, debido a que ellos pueden ser definidos como temas de estudio. Y por ello, es importante destacar que existe un cánon académico que determina qué prácticas culturales y cuáles grupos sociales son estudiados por la antropología. En México, el ser indígena es uno de estos cánones para el estudio antropológico.

Como conclusión, los compañeros propusieron hacer una crítica propia de cómo observan el arte en su vida cotidiana y también cómo consumen las formas mercantilizadas del arte puesto que lo cotidiano está ligado a una expe-

riencia de vivirlo. También en un plano académico se propuso hacer una crítica y revisión de los antropólogos y artistas (intelectuales) que han escrito sobre las categorizaciones de arte, y sobre cómo éstos han impuesto éstas categorías a aspectos de la vida cotidiana.

Ambas conclusiones giran en torno a realizar una postura propia y crítica no sólo de la vida artística y antropológica, sino de la vida cotidiana y cómo ésta ha sido permeada por un poder artístico-intelectual-económico.



Sociedad y comunidad

104 **La cárcel**
Antonio Vega Macotela

126 **La perversión del acuerdo**
Taniel Morales

132 **¿Qué es ARTROPOLOGÍA?**
José Miguel González Casanova

142 **La escultura social como motor par la cohesión social**
Belén Moro Mori

148 **Peridemia: Una perspectiva de investigación-acción para pensar nuevas relaciones entre el centro y la periferia**
Peridemia

156 **Prácticas espaciales ampliadas y congestión afectiva**
Erick R. Hernández

160 **Modos de hacer y modos de usar: estrategias sociales para la construcción popular de arte contemporáneo en Chiapas**
Carlos Rojas

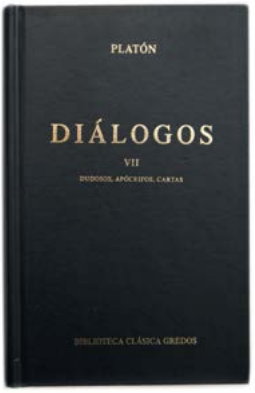
168 **Me sobra barrio**
Ignacio Plá

La cárcel

Antonio Vega Macotela

Para crear una cartografía de la cárcel, el artista eligió 10 objetos personales que lo representaban y los intercambió con 10 presos por objetos equivalentes. Con los objetos resultado de estos trueques repitió la operación 10 veces, de manera que al final cada objeto original fue intercambiado por otros 10 equivalentes. En el proceso se establecen los objetos como monedas de cambio que muestran valoraciones afectivas y un sistema subjetivo de equivalencias en el espacio del Reclusorio. Para facilitar la lectura y seguir la línea de intercambio de cada objeto, se mantiene la nominación de una letra que se enumera con un uno, en los que inician el trueque, y que sigue la secuencia hasta el décimo intercambio. De manera que, por ejemplo, el objeto A1 fue cambiado por el A2 y así consecutivamente.

A1


PLATÓN
DIÁLOGOS
VII
DUDOSOS, APÓCRIFOS, CARTAS
BIBLIOTECA CLÁSICA GREDOS

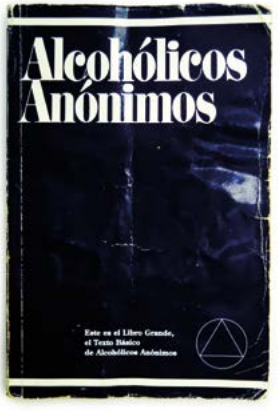
A2


Paulo Coelho
El Alquimista

A6


José Pérez Chowell
el Guarura
Confesiones de un guardaespaldas de México 68
MAS DE 100 000 EJEMPLARES VENDIDOS

A7


Alcohólicos Anónimos
Este es el Libro Grande, el Texto Básico de Alcohólicos Anónimos

A8


REZANDO EN EL CAUTIVERIO, ESPERO MI LIBERTAD
SECRETARIADO NACIONAL PARA LA REINTEGRACION DE LOS VALORES HUMANOS A. C.
PASTORAL PENITENCIARIA CATOLICA

A3



A5



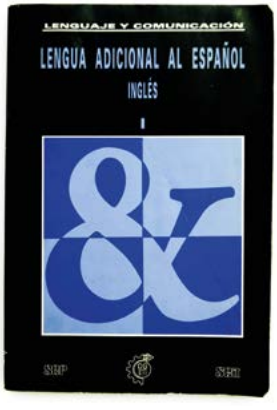
A4



A9



A10



B1





B2

B5



B6



B7



B4



B3



B8





B9

B10



C1





C2

C7



C8



C9



C3



C4



C5



C6





C10



D1



D2



D3





D4

D6





D5

D7



D8



D9



D10



E1



E2



E3



E4





E5





E6



E7



E8



E9



E10

F1





F2



F3

F4



F5

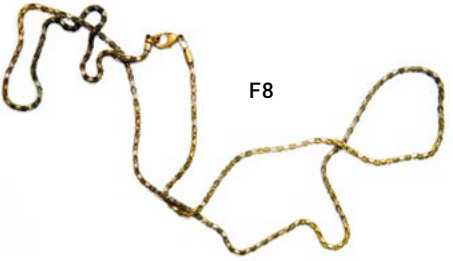


F6



F7

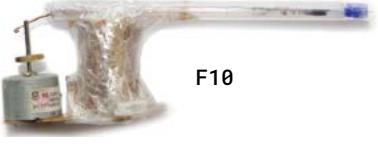




F8



F9



F10



G1



G2



G3



G4



G5

G6



G7





G8

G9



G10




ticketmaster.com.mx
125 años
Banamex
GRAL
G7
41
GENERAL
EL PARAISO DE LA CUMBIA
LOS ANGELES AZULES
INSTITUTO MEX DEL SONIDO
SALON LOS ANGELES
VIERNES 04-DIC-09

H1



H2



H3


Scribe
spiderman 3

H4

H5


Jesús, en Ti Confío

H6



H7





H8



H9



H10



I1



I2



I3



I4



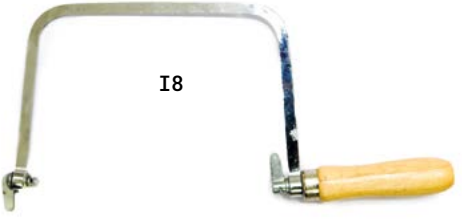
I5



I6



I7



I8



I9



I10



J1



J2



J3



J4



J5



J6



J7

J8

HIDALGO
LA EDUCACIÓN
ES NUESTRA PRIORIDAD
Juntos lo podemos todo

J9

Hinds
NATURAL
FRESCA

J10

Las
Doce Tradiciones

La perversión del acuerdo

Taniel Morales

¿Podrías decirme si va a llover en la noche? Por supuesto… Te lo digo mañana

Patrón ⇧ Los sistemas complejos, aunque sean generados por actores simples cuyo desempeño es fácil de describir, generan, por la manera en que se interrelacionan, fenómenos que rebasan la *previsión*. Un gesto inobservable, un guiño escondido, puede resultar en una configuración radicalmente diferente de todo el sistema. La justicia, presente como asimetría, que radica en el inconveniente de no poder *prever*, es superada por las posibilidades de la *visión posterior*, desde la cual se pueden ensayar múltiples rutas. Rastrear *patrones* que aunque no se cumplan al pie de la letra[78] se intuyen desde la posibilidad de ver con la imaginación ⇩. [79]

Imaginación ⇧ Hacemos emerger las regularidades del *mundo*, pero la imaginación que usamos para tal fin no es libre, responde a otros *patrones* más profundos: la *cultura*.[80]

La *cultura* es el entramado de posibilidades que dictan no sólo lo que se *siente*, se *hace* y se *dice*, sino también lo que no podemos *sentir, hacer y nombrar*.

La cultura *disimula* la inmensidad insondable llamándole *mundo*.[81]

Este entramado es una creación colectiva, cocinado lento, a fuego histórico; de tal manera que heredamos su inmensidad épica, pero también sus cegueras.

Actúa en muchos niveles, no sólo con ideas y argumentación, sino también, y ese sesgo es aún más profundo, con formas y estructuras.[82] Los límites del *mundo* se instauran al nivel celular, en la piel. ⇩

Piel ⇧ Por un lado el sistema modificando sus elementos en tiempo real[83]

y la relación de sus elementos… / …y la relación de la relación de sus elementos.

[78] Las computadoras son tan tontas que nunca cometen un error, ¿no será el gesto de no obedecer a los patrones una señal de inteligencia?

[79] ¿Dónde están los patrones que observamos?, ¿en nuestra imaginación que resuena ante el entorno (sueña)? O si es que están fuera de nuestro cuerpo, ¿no serán patrones pensados por el planeta, al estilo Solaris de Stanislaw Lem?

[80] Si nuestra creatividad no es libre, ¿la imaginación biológica del planeta lo será?, ¿existe un sesgo similar a la cultura pero de las biósferas de los planetas?, ¿de dónde naturalizamos que los humanos somos los únicos que no respondemos a solamente la necesidad para actuar?, ¿los árboles sueñan visiones al hacer la fotosíntesis o saborean al absorber agua?, ¿otros planetas tendrán otras formas de entender lo que es la vida, una interculturalidad cósmica biológica?

[81] Siendo también esta forma de nombrar, mundo, un prejuicio de la cultura occidental impuesta en este texto.

[82] Trascendiendo la falsa dicotomía entre forma y fondo, hay que hacer notar que las formas también aportan ideología, una que se instaura en un bajo nivel en la construcción de mundo invisible. Firmware ontológico.

[83] El tiempo real desgraciadamente sucede a una velocidad inalcanzable.

y, por el otro, la imaginación inventando *relatos* que visualizan *patrones* en la complejidad.

Y en medio la piel, como centro creativo, membrana semipermeable entre adentro y afuera, entre pasado y futuro. Nuestra cápsula formada de aquís y ahoras, generadora de conciencia que divide el cuerpo de la piel para adentro y de la piel para afuera. Desde ahí se instaura nuestra reducida experiencia del yo.

Un Yo que fluye e integra múltiples cuerpos dependiendo de dónde se ubique su centro: en la piel del grupo, en la de la comunidad, del mundo animal, del planeta vivo.

Somos biósfera observándose a sí misma.

La piel como el *relato* de un afuera y un adentro. Relatar establece un acuerdo. ⇩

Acuerdo ⇧ La cultura toma la forma de un *acuerdo*: cómo sentir, cómo pensar, cómo nombrar y cómo no hacerlo. Lo indefinido es en relación con lo definible, un conjunto mayor por muchos órdenes de magnitud, así en este no hacer, no sentir y no nombrar, deben incluirse millones de verbos[84] inimaginables que rebasan nuestro patrón occidental de cuerpo, espíritu y mente. Un acervo de lo posible pero indefinido que actúa como potencial, atractor[85] de la transformación de las personas y de las culturas.

Acuerdos múltiples que se eslabonan tautológicamente, escondiéndose unos detrás de otros. Acuerdos que aceptamos sin conocer, porque uno primordial, nuestro punto ciego, es el de no ver el entramado, no tocar la escenografía.

Las letras chiquitas están dentro de los ojos.

Develar este *acuerdo* fundacional es atentar contra la cordura, politizar. ⇩

Politizar ⇧ Cuando una *diferencia*[86], se resuelve a partir de los recursos personales, cuando se asume desde el individuo y se encapsula dentro de la piel en forma de quiste, se aísla. Entonces la piel de ser motor, medio semipermeable, se torna frontera controlada.[87]

[84] Incluso construcciones gramaticales impensables que no son verbos ni nada que podamos imaginar.

[85] Los acuerdos actúan no sólo generando ideas, acciones y sentimientos, sino también a manera de atractores, distorsionando hacia sus propios parámetros los fenómenos que se le escapan. Si se queda sin esta opción, es capaz de desaparecerlos.

[86] La diferencia surge cuando dos instancias en conflicto no encuentran un marco común y una de ellas sufre una sinrazón, se ve despojada inclusive de la posibilidad de expresar su daño. Se da una y otra vez en la relación entre persona e institución.

[87] No hay que olvidar que los quistes también funcionan a manera de cápsula de tiempo, en latencia hasta que la

Pero si la diferencia se hace pública, si reventamos ese quiste individualista y regresamos a la piel a su papel de experiencia compartida, se regresa al mundo esa sinrazón, evidenciando el *atractor*, el acuerdo normalizado. Politizar es interferir en el desarrollo de nuestros automatismos. Señalar el sistema incorporado.[88]

Para que este mecanismo funcione, se debe rebasar lo personal, despersonalizarse, es decir, no tomarse el asunto personal, asumirse sujeto colectivo, desplazar la piel al grupo, habitar[89] lo común. Politizar es mostrar el reflejo. ⇩

Reflejo ⇧ Leer el *mundo* (los *patrones* desde los *atractores*, la tierra desde la cultura, el afuera desde el adentro) se asemeja al reflejo, al *eco*. El eco modula el sonido con el espacio receptor, y esta relación sucede en ambos sentidos: se recibe la fuente como información, y el sonido explora al receptor (ecolocación). Lo percibido sondea la imaginación, y ésta explora el *mundo* como percepto.

Lees este texto, pero las palabras también te leen a ti.

Percibir también comparte con el eco, su presencia diferida, el retraso entre afuera y adentro,[90] un tiempo que describe y es descrito, que presencia y es presente.

Inevitable tener en este eco-perceptivo-retroalimentación-positiva y negativa (*feedback*), mecanismo homeostático.[91]

Pero si el eco sonoro encuentra su *patrón* en las relaciones entre amplitud y tamaño de la cavidad, este eco perceptual se modula por medio del *interés*, resonancias e interferencias temáticas, visuales, formales, ideales... el eco destila voluntad,[92] acciona sobre el mundo, por lo que el reflejo es también un mecanismo edificador, escultor.

Modifica el entorno a la velocidad de la erosión y nuestros cuerpos en el ciclo de la luna, nos refleja en lxs otrxs, nos muestra replicantes. ⇩

Replicantes ⇧ Los *acuerdos* no son entes abstractos, son actitudes concretas que aprendemos y replicamos,[93] están

situación en el exterior sea la adecuada.

[88] En realidad los acuerdos a los que se refiere este texto no son tales, porque no han sido consensuados, nos son invisibles. En ese sentido, politizar es también nombrar el acuerdo, visibilizar lo arbitrario, tocar la escenografía.

[89] Habitar es modificar el espacio, transformarlo de ida y vuelta, habitar y ser habitado, modificar y dejarse modificar (transmutar una forma con otra: trans-formar). Una habitación de hotel, por ejemplo, no se habita, no refleja a las personas que la han usado. Tema transversal: cómo habitar nuestro cuerpo, nuestra educación, nuestra historia, nuestras emociones, nuestros pensamientos, nuestros haceres, nuestro género; cómo habitamos la cultura: habitar los hábitos.

[90] Ese retardo es un tiempo que pertenece a la piel, es el presente, que al parecer dura normalmente medio segundo, tiempo donde la conciencia se esparce robándole al pasado y al futuro una cantidad infinitesimal de eternidad.

[91] Tres características comparte este sistema con la vida: autorregularse, replicarse y violar aparentemente el segundo principio de la termodinámica (reduce la entropía al ordenar en patrones la complejidad que lo rodea).

[92] Para cambiar el mundo el de adentro y el de afuera, se necesita antes que todo, el interés de hacerlo.

[93] Esta afirmación no niega que los esquemas de poder también tienen un sustento material, es decir, el poder también se despliega en lo económico, en la infraestructura y en los territorios, los elementos, las energías. No sólo en lo simbólico.

encuerpados en las personas. Nos integran en forma de sentido común, pero también en forma de intuición, imaginación, creatividad e incluso naturaleza orgánica.

No estamos atrapados por el sistema, somos el sistema que se contiene a sí mismo.

Por ello, en cuanto a cambiar al *mundo*, no basta con el trabajo en el ámbito social (económico, político, cultural...), es también necesaria una revisión profunda de los acuerdos naturalizados.[94] Este mecanismo, la revisión personal para la transformación colectiva y al mismo tiempo el trabajo común para la transformación interna, podemos tomarlo de principio para el trabajo urgente de modificar nuestros roles de género, clase, raza y otros esquemas de poder y dominación, de *violencia*.⇩

Violencia ⇧ Los *acuerdos* a los que nos referimos en realidad no son tales, ya que para serlo se tendrían que establecer entre *pares*, entre iguales, y esto pocas veces sucede. Si hay un esquema de poder que media entre lxs involucradxs, los *acuerdos* resultan *imposiciones*. Género, raza, clase social y edad trazan gradientes de poder dentro de nuestra cultura.[95] ¿Qué otros parámetros distorsionan los acuerdos con esquemas de poder inimaginables en otras formas de narrar el mundo?[96]

Las asimetrías de poder no suceden sólo entre las personas, sino también entre los *acuerdos* y entre los sistemas de *acuerdos* integrados en forma de *cultura*, produciendo nuevas pieles asimétricas, llamadas, en este caso, colonialismo.

No todos los campos que existen en una cultura existen necesariamente en otras, por lo que hay colonización simplemente al imponer conceptos como dios, ciencia, política, religión, antropología, escuela, amor, paz, arte.⇩

Arte ⇧ El arte, como toda actividad humana, es también un *acuerdo*. No sólo referido como las prácticas, objetos y saberes que tienen sentido dentro de su lógica, sino también en relación a lo que no entra dentro de sus límites y aquello que no es.

Esta frontera elástica es también una piel, con reflejos y ecos, en constante transformación, no sólo en el tiempo, sino también en la distancia (cultural y territorial). La riqueza creativa del arte se da desde estos espacios de elasticidad en el acuerdo, es decir, si el acuerdo es respetado totalmente, no hay un espacio de sorpresa.[97]

[94] Observaba Paulo Freire que debido a que el esclavo cuando piensa en un hombre libre piensa en el capataz, cuando logra su emancipación, replica la dominación aprendida de aquél.

[95] Tal vez podríamos apuntar otros gradientes articuladores de poder: mayoría y minoría, productivo improductivo, responsabilidad culpa, aceptación cinismo, el manejo de la información, el acceso desigual al mundo sensible, la enfermedad...

[96] Por ejemplo, lenguas restringidas para ciertos sectores sociales, o la cantidad de tatuajes, el silencio, palabras que al pronunciarlas conllevan poder, relatos privados y públicos, el manejo del calendario...

[97] Para Claude Y. Shannon, uno de los pioneros de la teo-

Las rupturas del acuerdo en el arte[98] se acumulan y generan nuevas reglas. Se puede pensar este mecanismo normalizador como una transferencia de la perversión del código a la incorporación al sistema, de la *información* a la reafirmación de la identidad.

Tensión entre la idea de arte y el proceso, entre artista modelo y la población.⇩

Población ⇧De entre los múltiples *patrones* que la biología ha imaginado tras el acuerdo de la evolución, hay dos que nutren este punto: pensar que el agente evolutivo es la especie o pensar que es la *población.*

La especie es una idea, *patrones* fisiológicos y genéticos estadísticos. Estos *patrones* se van transformando a partir de las aportaciones de los individuos, protagonistas de la selección natural. Cuando las poblaciones se *espacializan* (se aíslan unas de otras) los cambios en los individuos se acumulan hasta el punto en que el promedio de cada población aislada difiere tanto que se debe hablar de nuevas especies.[99]

Por el otro lado, pensar la evolución por medio de *poblaciones*, es asumir que las especies son abstracciones inexistentes, patrones que emergen en la lectura pero no entidades reales. Lo que existe son individuos particulares y su variabilidad, el *acervo*[100] *genético*, es decir, la especie deja de plantearse como un ideal y se mira como un banco de posibilidades efectivas de la población.

Transitar de la especie a la población es ampliar el punto de vista de un modelo ideal, puntual, a un conjunto de variaciones, volúmen. Pensar el arte con estos modelos, modula de la misma manera que el patrón ideal al conjunto de posibilidades colectivas.[101]

El mecanismo mediante el cual el acervo creativo del arte se torna modelo se compone de un proceso personal colectivo, de un tránsito a través de la piel: socializar.⇩

Socializar ⇧ La socialización en el arte, mostrar la obra públicamente, cumple una función paralela al concepto de politizar pero con otro sentido (biza-

ría de la información, la información de un mensaje es la perversión del código. Si se respetan totalmente las reglas, el mensaje carece de información, no aporta más que la reafirmación de los acuerdos. Pero si se irrumpe totalmente, el mensaje es indescifrable, por lo que la información tiene un espacio limitado entre preservar los acuerdos y romperlos.

[98] Tal parece que el acuerdo en el arte actual es no respetar el acuerdo.

[99] En este sentido, el performance, la acción y el happening, rupturas desde el teatro y danza, las artes visuales y la música, acaban espacializándose hasta formar un medio autónomo: una nueva especie.

[100] Es muy diferente pensar la variabilidad como acervo que como desviación, aunque en el campo del arte esa desviación sea aplaudida, la cuestión es que se aísla, se enquista la particularidad en el individuo y no se comparte con la población entera.

[101] ¿Nos atreveremos a pensar el arte como población, incluso desarmando el entramado que separa artes visuales de música y danza? Una convocatoria para artistas que no se divida en categoría y medios, incluso más allá, una convocatoria para proyectos creativos, sin importar si caen en arte, ciencias políticas, biología o relaciones personales.

rro): en vez de desarticular el quiste, lo propone como modelo. Si politizando trascendemos el caso particular para evidenciar lo sistémico, en el caso del arte, al socializar, se presenta al autor como responsable último, se privatiza[102] el acervo creativo del arte. *Capitalismo quístico.*

Si el poder de la *población* dedicada al arte se concentra en un autor, regresa una vez más el poder creativo comunal al *patrón.*[103, 104] ⇨

[102] Piénsese en el desmedido culto al individualismo de nuestra cultura como un atractor de este mecanismo. O la división entre responsabilidades y ganancias que opera detrás del neoliberalismo, creando quistes individualistas entre Estado (responsable) y empresas (sin responsabilidad), socializando las pérdidas y privatizando las ganancias. O más dramático aún, los quistes creados entre la experiencia de la mente, el cuerpo y el espíritu, fragmentando irreparablemente nuestro cuerpomenteespíritu. Perversas también resultan las terapias conductistas empresariales donde, aunque se mantiene el individualismo en lo económico, aislando a los empleados en cuestiones de derechos laborales, se les obliga a agarrarse de la mano y visualizar la empresa como una gran familia, de tal manera que los trabajadores son, en su fuerza de trabajo expropiados de su propia experiencia, llevando la piel quística a la empresa. Gran familia capitalista y patriarcal.

[103] El capitalismo se renueva mil y un veces, su creatividad encuentra siempre (hasta que se derrumbe en sus propias contradicciones) la manera de enajenar el trabajo y el discurso (incluso y principalmente los críticos) para acumular y crear espacios de opresión y explotación.

[104] ¿Qué sigue cuando unx mismx es su propix patrón?

¿Qué es ARTROPOLOGÍA?

José Miguel González Casanova

Llamamos artropología a una práctica artística antropológica. No es una ciencia, que trate del estudio de los artrópodos, los crustáceos y los arácnidos, aunque su cuerpo tal vez sí se divida en anillos y miembros articulados. El nombre también juega al hacer un guiño a nuestras abuelas las arañas, que tejen redes y memorias. Hemos creado lúdicamente esta palabra para expresar la intersección de arte y antropología, para pensar ambas prácticas desde la realización de la creación-interpretación de los signos culturales y liberarnos de sus condicionamientos disciplinarios. Desde la tradición occidental se entiende el arte como una disciplina, etimológicamente proviene del griego "téchnê" —técnica en castellano—, que se define por la manera del hacer, como habilidad o profesión. Sin embargo el

arte es una actividad creativa que permanentemente está ampliando su campo de acción, y que por lo mismo no podría ajustarse a una definición preestablecida. No es lo aparecido sino el aparecer, algo nuevo que quizá intuíamos y ahora sabemos, un acontecimiento en el mundo, el estado de excepción que da el reconocimiento de una experiencia extraordinaria en el ordinario cotidiano, que presenta lo innombrable y lo bautiza: el arte convoca lo heterogéneo y nombra la diversidad de las particularidades; significa por una experiencia específica que al ser compartida inaugura un lugar común. Por ejemplo todos los que contemplamos el color específico y único de un cuadro compartimos esa experiencia subjetiva, desde luego a cada quien la percepción de esa combinación cromática le puede despertar sensaciones, evocaciones y asociaciones

personales, pero todos las haremos a partir de la experiencia común de percibir esos colores. Aunque seguramente la interpretación de cada quien tendrá sus particularidades y diferencias ante una obra, ésta significa al ser puesta en el escenario del mundo como una experiencia abierta a la experimentación/interpretación de todos los que tengan acceso a percibirla, con lo que resulta en sí una referencia intersubjetiva en los campos sociales en que circula. ***El arte crea un lugar común en el que nos comunicamos.***

Cada obra de arte es un artefacto que presenta una vivencia particular que en sus lecturas multiplica su significación. Es un signo encarnado en alguien que lo interpreta. La obra no tiene otro significado que la suma de lecturas que de ella se han hecho en el mundo. Propone desde una imagen, forma y ritmo, que se percibe, por lo que con ella comprendemos una identidad sensible. Por eso decimos que crea lenguaje, pues cada obra en sí se establece como nombre de su propia experiencia. Su significación puede cambiar de acuerdo con el contexto en que

se interpreta y obviamente no tiene ningún significado si nadie la percibe; es un instrumento que requiere ser usado para adquirir sentido, es un artefacto. Por lo que el arte no se entiende como la mera producción de signos, sino como un proceso que integra a la vez su consumo e interpretación que le da significación; para comprenderlo hay que considerar quién y cómo se enuncia, desde dónde se inicia su proceso comunicativo, tanto como cuáles son los medios en que circula, cuál es el contexto en el que se interpreta, y quiénes participan de su recepción y lectura. Es decir que para mantenerse en su pulsión creadora, y no ser la imposición de la representación de un modelo de sensibilidad que repita pasivamente estereotipos culturales, el arte requiere realizarse como un ejercicio de creación por parte de los públicos que le dan lectura y muchas veces de la misma generación de esos públicos; es un sistema de autorrepresentación y comunicación de identidades sociales que se integran en torno a su experiencia común. De manera que no sólo reitera la identidad de comunidades establecidas: *el arte crea comunidad*, en cuanto a que reúne subjetividades en su experiencia sensible, conforma un lugar

común, un espacio abierto de interpretación social, crea comunicación. Establece un lugar común a la vez que se establece en el mundo, circula y se presenta en contextos sociales específicos en los que es percibido e interpretado desde particulares posiciones culturales, ambientales y socioeconómicas. Las comunidades y las redes intersubjetivas donde se mueve el arte son las que le dan sentido a las obras, que constituyen un acontecimiento: generan en el mundo la situación extraordinaria del ingreso de un nuevo saber, el reconocimiento de una identidad que no había sido distinguida en ese contexto(s). ***Comunica haciendo lo común.*** Visibiliza identidades.

Trabaja en todo tipo de grupos sociales específicos, en los que crea vínculos intersubjetivas, así devela colectividades en las comunidades y conforma redes. Su interpretación no está necesariamente limitada a cuerpos sociales instituidos, que muchas veces son represores y replican culturas de dominación, como son las heteropatriarcales y las herederas de la conquista, naturalizando en sus tradiciones modelos jerárquicos de autoridad-sumisión, de colonización-explotación. Las comunidades originarias también están marcadas por relaciones de sujeción que se establecieron sobre su derrota, permanecen gracias a la conservación de sus tradiciones y

la afirmación de sus valores, pero también padecen de aislamiento por su marginación y a veces mantienen estructuras cerradas y conservadoras.

En coherencia con la pulsión creativa que lo define, el arte puede posicionarse en la identidad del bien común y de la institución de un mundo más justo y creativo, incluyente y equilibrado. *El arte multiplica la diversidad*. Los límites del arte están dados por las posibilidades de acceso que ofrece en sus formas de circulación y capacidad de contextualización, en relación con su propia forma estética que en sí misma es insignificante, pero que en la(s) mirada(s) del(os) otro(s) adquiere todo(s) los significado(s). Da imagen a la diversidad, y cultiva lo heterogéneo cultural, siembra y distribuye la cosecha. *El arte cultiva culturas.*

Desde los tiempos remotos en que la gente comenzó a sembrar e inventó los lenguajes para comunicarse, hasta las artes contemporáneas y las prácticas creativas transdisciplinarias, el arte existe como un importante generador de identidades sensibles, a las que al señalar nombra y que al presentar representa; crea conocimiento simbólico basado en la experiencia subjetiva y particular compartida a través de un artefacto —obra de arte— que al circular en el mundo abre múltiples lecturas.

En toda la historia del mundo encontramos objetos y procesos por los que interpretamos cosas por medio de representaciones simbólicas que parten de la experiencia sensible. Lo artístico es una actividad

humana básica, como lo es la comunicación entre las personas de la que es principio, en todas las culturas y en todas las épocas se han hilado diversas narrativas, tradiciones simbólicas de diversas localidades más o menos comunicadas, que podemos denominar arte al liberarnos de una concepción limitada por la historia hegemónica, centrada en las técnicas y formas de producción estética que establecen lo "bello" o lo "verdadero"; recurrir a una historia antropológica desde la diversidad cultural que lo artístico genera nos ayuda a comprender qué es lo que tienen en común estas manifestaciones que generan experiencias sensibles, que conforman estructuras simbólicas de ritos, mitos y conductas: *representaciones del mundo que son comunicadas como saberes abiertos a la interpretación y recreación,* tanto en los contextos culturales de su producción como en los de su consumo.

El arte crea lenguaje al poner en escena del campo simbólico una pieza para ser interpretada por los otros. Cada obra es un nombre, una nueva palabra que *nos comunica por la experiencia particular y común que instituye en el mundo*. De alguna manera es la realización del proyecto de la Academia de Lagado, narrada por Jonathan Swift en los viajes de Gulliver, donde en un plan por abolir completamente las palabras "se ideó que, siendo las palabras simplemente los nombres de las cosas, sería más conveniente que cada persona llevase consigo todas aquellas cosas de que fuese necesario hablar en el asunto especial sobre qué había de discurrir".[106] Los habitantes de Lagado cargaban grandes sacos repletos de cosas para comunicarse, así como metemos las obras de arte en historias, museos, libros, y demás contextos culturales, donde operan como palabras de lo particular que señalan la diversidad heterogénea de las experiencias de vida.

[106] Jonathan Swift, Viajes de Gulliver, tercera parte, capítulo cinco.

La historia del *arte es un conjunto de modelos sensibles de experiencia que se ha ido acumulando como suma de modelos de vida*, reales e imaginarios, posibles o imposibles, pero concebibles. En oposición a la regla monetaria que cuantifica la vida y basa su valor en la acumulación y control de su representación, el arte representa el tiempo desde la cualidad y conforma una economía horizontal, donde el valor se realiza por el uso del tiempo y se multiplica por su distribución e intercambio, pues entre más interpretaciones tiene mayor es su significación. El arte entendido como inclusión de todo lo que puede ser considerado artístico, es decir, como suma de procesos sensibles de significación creativos y libres, ajeno a las estructuras verticales de legitimación que establecen el mercado y el Estado, *genera la posibilidad de la autorrepresentación y el intercambio equitativo del tiempo de vida.* El arte es presentación y representación del tiempo, sus obras son tiempo presente, en cuanto a que suceden en el momento mismo de su percepción-interpretación, e incluyen el tiempo pasado de los recuerdos y el tiempo futuro del deseo y de la evocación de lo ausente; es una acumulación de tiempo cualitativo, del tiempo creativo de realización de la obra, en la que desde la subjetividad de uno o varios artistas se produce en una inversión del tiempo propio, hecha por la ampliación personal y del sentido común: en sí misma la experiencia alimenta la percepción, la conciencia y la voluntad propias, y desde ahí las amplía en el mundo; afirmación personal que adquiere sentido y significación por la suma de lecturas compartidas en el mundo intersubjetivo.

Para entenderlo, imaginemos por un momento un mundo sin arte: ¿cómo sería vivir sin novelas ni películas que nos permitieran pensar otras historias posibles? ¿Sin música ni cantos con los que celebrar la existencia con ritmos compartidos?

¿Sin imágenes que nos muestren otros paisajes, o dibujos que proyecten formas realizables? ***El arte crea modelos sensibles de experiencia que nos permiten imaginar y realizar diferentes maneras de experimentar y entender la existencia***; por ejemplo nuestra vivencia, del tiempo en el cine: no es la misma intuición temporal que tenemos en el vertiginoso ritmo de una película de acción de Hollywood que en el estado contemplativo de un filme ruso. Cada obra al ser experimentada es una ampliación de lo conocido, que nos permite comprender a los otros con sus historias y paisajes, nos hace imaginar múltiples tiempos y espacios posibles, desde nuestra propia subjetividad.

Una obra de arte es un artefacto que al ser usado nos permite experimentar otras formas de vida. La experiencia es subjetiva e intersubjetiva, parte de lo que percibe cada uno pero al relacionarse con la obra, con la pieza o cosa común, le da sentido y define su significado en el mundo. Es decir que la obra de arte es una propuesta creativa que se crea al mediar un sentido común que amplía el mundo en cuanto a que aporta una nueva experiencia, que se realiza como la comunicación de una diferencia, en cuanto a que afirma su propia particularidad en el espacio común del intercambio de símbolos en el campo cultural.

Creada desde lo particular, por la subjetividad del artista que es personaje con cuerpo e historia específicos, e interpretada igualmente desde la experiencia sensible, particular y subjetiva de cada espectador. Los sujetos existimos constituidos por el cruce de múltiples conexiones intersubjetivas: cada uno somos dentro de una red de otros con las que reconocemos el mundo. Yo soy otro(s), nuestro contexto social nos conforma y codifica desde la naturalización de un sistema de vida en las relaciones familiares, escolares, laborales, económico-políticas. Cada uno es condicionado por su paisaje cultural, por su lengua, su(s) historia(s), pero a su vez es creativo y tiene capacidad de resignificar e imaginar el mundo.

Se trata de significar la multiplicidad cultural ante el escenario de un mundo homogéneo, que tiende a reducir la vida a la repetición y acumulación de cantidades. El papel de la artropología es (re)crear mundos en el mundo. Mientras el antropólogo y el historiador se posicionan como observadores objetivos que interpretan a un otro, haciendo de la comunidad un objeto de estudio, el artista trabaja desde su propia subjetividad con la de los otros. La ciencia hace de las comunidades un objeto de estudio, así como el Estado las gobierna en sistemas de exclusión de clase. De manera opuesta el arte parte de la propia subjetividad desde donde se relaciona con las de los otros incluyendo el yo en el nosotros. Crea modelos simbólicos de vida en las realidades sociales, a las que no impone una representación de la otredad de la que se apropie, sino que significa por la propia (re)presentación que activa el espectador. *Genera un sistema horizontal de intercambio público de (auto)representaciones, en el que circulan con equidad una variedad heterogénea de símbolos* con los que artistas y públicos interpretan la vida desde sus intersubjetividades. La artropología fomenta, percibe y da a percibir, la diversidad cultural en la que participa no es una disciplina sino una condición humana, que *hace que toda persona sea un artista en la práctica de poner en común la creación e interpretación de modelos sensibles de experiencia.*

La escultura social como motor para la cohesión social

Belén Moro Mori

El artista alemán Joseph Beuys promovió el concepto del arte como motor de la autodeterminación mediante la ecuación "Arte-Capital". Dicha ecuación postula que el arte produce nuevos significados que pueden transformar la vida de una persona y la situación de una comunidad. Esta transformación se da en el nivel representativo del arte como símbolo y en el nivel material de las estructuras políticas y económicas. Tanto el arte como la creatividad fomentan la libertad porque contribuyen a recuperar los valores de equidad y fraternidad. Sin embargo éstos valores se ven erosionados por la competencia, el individualismo y la frivolidad de las sociedades capitalistas.

Raymond Williams explica que cuando al arte se separa de su dimensión social, se convierten sus producciones en mercancía, lo que restringe sus posibilidades de mediar en un proceso de transformación social. De manera paralela, muchos artistas y agentes culturales han estado poniendo en práctica estrategias creativas en comunidad que aterrizan la ecuación definida por Beuys.

El concepto ampliado de arte en Beuys viene de una perspectiva antropológica que coloca al arte dentro de cada acción individual y social. El proceso hacia una voluntad consciente, a través de la influencia del arte como una fuerza creativa, pretende transformar el arte en un lugar para la determinación política ciudadana[1]. Este proceso implica la formación de una sociedad política. Para que esto ocurra, Johannes Stüttgen[2], uno de los alumnos y colaboradores de Beuys, invita a unirse a la tarea de reubicar la libertad –que el capitalismo situó en la esfera privada- dentro de la estructura tripartita propuesta en la antroposofía de Rudolf Steiner.

Beuys creía que a la productividad no se le puede identificar como crecimiento económico que define como "un proceso de muerte [...] solamente aditivo, como proliferación cancerígena de ciertos intereses que la gente no puede controlar"[3]. El capital no es el valor económico, simbolizado por el dinero, sino que es el arte representado por las estrategias creativas. Es decir, el concepto ampliado de arte es la capacidad que todos tenemos de desa-

1 Blanca Gutiérrez Galindo, "Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* vol. 35, 2013, p. 100.

2 Johannes Stüttgen, 2012.

3 Joseph Beuys, Joseph y Harlan Volker, *What Is Art?:* Conversation with Joseph Beuys, Forest Row, Inglaterra, 2004, p. 27. [Traducción libre.]

rrollar un proceso productivo tanto en la dimensión individual como social.

El trabajo social hacia la democracia creativa se hace a través de la escultura social. La escultura o plástica social, también de Beuys, es el trabajo colectivo que sigue al logro de la libertad individual y la autodeterminación. De la misma manera que la noción de construcción de situaciones que Guy Debord refiere como "eventos participativos que utilizan comportamientos experimentales para romper las ataduras espectaculares del capitalismo"[4], la escultura social consiste en el proceso de transformar la realidad con el objetivo para "producir nuevas relaciones sociales y por lo tanto nuevas realidades sociales"[5]. Los conceptos de tejido y cohesión social, al igual que el de escultura social, se refieren a las acciones cotidianas a nivel comunitario que mantienen a las personas unidas en la búsqueda de un bien común.

Desde principios del siglo xx, los movimientos artísticos han explorado la capacidad del arte, para involucrar a los ciudadanos en un ejercicio reflexivo.

Utilizando estrategias similares a los movimientos sociales de la época, como manifiestos y acciones públicas[6] o colaborando con sindicatos y organizaciones de la sociedad civil. Por ello, entre otras cosas, la masacre de Tlatelolco de 1968 fue un punto de inflexión en la comprensión del arte como política en México. Víctor Muñoz, artista integrante del grupo Proceso Pentágono, menciona que "el (año) 68 fue detonador [...] porque allí encontramos el estado de crisis, con un régimen demasiado solidificado, petrificado, convertido en una estatua de sal y poco flexible para el trabajo político que requería la situación del país"[7].

El énfasis en los procesos creativos como un espacio libre y horizontal para la convergencia es una precondición para comprender la diferencia entre el arte político y las prácticas de arte comunitario. Una diferencia fundamental entre ambos es que las segundas surgen de los intereses, necesidades, conflictos y propuestas de un grupo social. A partir de su motivación inicial, los artistas o agentes culturales pueden escuchar y guiar un proceso de cambio basado en sus recursos y orientado hacia soluciones. Ésta es la esencia de las artes expresivas, un campo de acción intermodal que incluye el arte comunitario. Este arte fue creado en la década de 1970 por Paolo Knill, Shaun McNiff y Norma Canner, entre otros. Las artes expresivas se basan en el concepto

4 Guy Debord, "Towards a Situationist International", en Claire Bishop (ed.), *Participation*, Massachusetts Cambridge/Londres, Mit Press, 2006, pp. 96-101.

5 Claire Bishop, "Introduction. Viewers as Producers", en *op. cit.*, 2006, p. 13.

6 John Clammer, Culture, Development and Social Theory. Towards and Integrated Social Development, Londres-Nueva York, Zed Books, 2014, pp. 116-117.

7 En conversación personal.


ECONOMÍA
FRATERNIDAD
ORGANISMO SOCIAL
LEY
EQUIDAD
CULTURA/ EDUCACIÓN
LIBERTAD



Calpulli Tecalco, San Pedro Atocpan, 2007. Taller sobre la importancia de la milpa; coordinado por Héctor Celedón. *Fotografía: Angélica Palma.*

de poiesis, que es la capacidad humana de darle forma al mundo. Así, se puede decir que la poiesis y la escultura social son lo mismo. Stephen Levine[8] menciona que el cambio social sólo es posible cuando los miembros de una comunidad tienen conciencia de sus propias capacidades para actuar, de sus recursos y de su capacidad para re-hacer el mundo en el cual viven. El rol del agente de cambio que utilizan las artes expresivas no tiene un plan preconcebido, sino que facilita procesos para que emerjan soluciones ante los conflictos y nuevas formas de estar de acuerdo.

Actualmente en México pueden identificarse distintas maneras de hacer poiesis o practicar la escultura social. Una de ellas es Lugar Común, proyecto ubicado en el municipio de Pueblo Nuevo, Oaxaca e iniciado por un artista y un residente local: Mónica Castillo. Ella resalta que el principal factor que ha permitido la continuidad de este proyecto ha sido que sus participantes son originarios de Oaxaca y tienen en su memoria el funcionamiento comunitario, definido como comunalidad. En Lugar Común la imaginación y creatividad se usan para encontrar soluciones a problemas de alimentación, educación y para diseñar e implementar economías solidarias a partir de la autodeterminación territorial.

Por otro lado, en la región sur de la Ciudad de México, dentro del pueblo de San Pedro Actopan de Milpa Alta, se encuentra el proyecto Calpulli Tecalco. Angélica Palma, Fernando Palma y Héctor Celedón, agentes culturales del proyecto, también trabajan con miembros originarios de la comunidad. El proyecto fomenta acciones ambientales y recupera la cultura del lugar y el idioma náhuatl. La participación ininterrumpida de niños y habitantes de la zona en las actividades promovidas por Calpulli Tecalco evidencia no sólo el reconocimiento de sus historias e identidades, sino también la re-apropiación y defensa de sus territorios. En sus prácticas combinan el dibujo, el aprendizaje del náhuatl, la limpieza y la recuperación de las tierras, la milpa y otras tradiciones locales básicas como el saludo.

Víctor Muñoz, habitante no originario de San Pedro, resalta la importancia de reconocer en estas comunidades otras tradiciones negativas como el alcoholismo y la violencia de género, que representan problemas internos. La diversidad cultural también debe comprenderse con todas estas complejidades para poder ampliar un concepto de cultura que, coincidiendo con José Miguel González Casanova, continúa siendo bastante conservador en el ámbito gubernamental. A pesar de las consultas dirigidas por

8 Stephen Levine, "Art Opens to the World: Expressive Arts and Social Action", en Ellen Levine, Stephen Levine (eds.), *Art in Action: Expressive Arts Therapy and Social Change*, Londres, Jessica Kingsley Publishers, 2011, p. 28.

especialistas en políticas culturales, aún "no han articulado un sistema de producción-distribución cultural vinculado a la ciudadanía, siguen pensando la difusión vertical de la cultura"[9].

De igual manera, Carla Fernández, artista visual que coordinó junto con otros colegas el Proyecto Meteoro, el cual se dedica a atender las urgencias de jóvenes en extrema pobreza y situación de calle en la Ciudad de México, resalta la necesidad de tomar estas experiencias para crear nuevas preguntas y soluciones. "El arte no sirve si no le encuentras un sentido generoso"[10].

Las vivencias mencionadas en este texto sirven como testimonio de la importancia de conocer las maneras en que la escultura social está siendo practicada entre organizaciones civiles y grupos sociales. También contribuyen a comprender el sentido de la cultura como eje transversal para la cohesión social y, sobre todo, para visibilizar los posibles caminos hacia una autodeterminación individual y colectiva.

9 En conversación personal.

10 En conversación personal.

Peridemia: una perspectiva de investigación-acción para pensar nuevas relaciones entre el centro y la periferia.

Autores: Mónica Martínez Romero, Pablo Castro Vega, Claudio Iván Pérez Sánchez, Yoallith Moreno Martínez, María Fanny Ayala Ruiz y Carolina Angüis Rodríguez.

Peridemia se ha consolidado como un Grupo de investigación-acción dialógica que surge en un espacio académico en el posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, cuyo interés radica en explorar y ampliar, a partir de herramientas epistemológicas transversales, la relación de fenómenos de carácter social, cultural, político y ambiental, con cuestionamientos y acciones desde el arte. A partir de este grupo de trabajo ha emergido una reflexión crítica sobre cómo se genera investigación en las artes, lo que Henk Borgdoff denomina una "perspectiva de acción", así como una discusión sobre los circuitos de intercambio al interior de las artes, con otras disciplinas y en vinculación con la sociedad. Se reconoce una necesidad de ubicar nuestro ámbito de actuación en la producción del espacio, atendiendo las relaciones entre sujeto y objeto; de manera puntual la de centro-periferia y el repensar la ciudad y sus procesos como constantes actualizaciones de significados e imaginarios para, de esta manera, proponer salidas que subviertan las formas actuales de poder.

Palabras clave:
Ciudad-periferia, Memoria-visibilidad, Comunidad, Dispositivos de socialización, Producción de espacio, Vínculos, Arte público, Investigación transversal.

Peridemia. Viene de *peri*, prefijo de origen griego que entra en la formación de nombres y adjetivos con el significado de "alrededor de". Y *demia*, sufijo. Componente de palabra procedente del griego *demos*, que significa pueblo, relativo a gente: epidemia; pandemia.

El neologismo *peridemia*, con el que nos autodenominamos como Grupo de ación-investigación dialógica, surgió de una serie de charlas, en donde encontramos como punto de identificación el contexto de cada uno de los integrantes del colectivo. Fue a partir de este diálogo que surgió una necesidad por cuestionar-visibilizar desde el arte y otras disciplinas, los procesos y relaciones que se dan entre el centro y la periferia. El grupo se encuentra conformado por personas que además de ser artistas visuales y producir obra de manera constante, tenemos una formación académica y no académica en áreas como antropología, psicología, diseño y



gastronomía. Algunos nos hemos desempeñado como educadores artísticos (maestros-docentes) de Artes Plásticas en escuelas e instituciones educativas, otros realizamos proyectos independientes.

Dentro de los proyectos independientes se puede mencionar el realizado desde hace 7 años en colaboración con el programa FARO fuera de FARO de la Fábrica de Artes y Oficios de Tláhuac; este proyecto consiste en una intervención para incidir y prevenir la violencia escolar en niños de primaria en la comunidad de Tláhuac, utilizando el arte-terapia como herramienta para la formación de nuevos hábitos de convivencia y cuestionar el significado del "Bienestar". También está el realizado en la comunidad de San Juanico, en el Estado de México, que tiene como objetivo analizar la huella mnémica provocada por el "accidente" de las gaseras ocurrida en la década del ochenta en la periferia norte de la Ciudad de México, y cómo mediante ejercicios artísticos se busca reconstruir la memoria histórica del lugar.

Otro ejemplo es el proyecto de recuperación del Río de los Remedios a través de una intervención que recurre a la eco-estética y la tecnología de bio-filtros para generar una operación poética de saneamiento de un área que no sólo recupera un espacio físico, sino también un espacio comunitario y simbólico. Una más de las acciones donde hemos intervenido plantea la recuperación de las memorias perdidas en los trayectos de la periferia al centro como una experiencia de observación y contemplación de lo que acontece en este tiempo espacio y, por último, un proyecto que recurre a la pedagogía del arte para sensibilizar a la comunidad de Ciudad Neza ante la normalización de la violencia que se vive cotidianamente en esta comunidad.

A la par de los proyectos mencionados, hemos realizado una publicación-fanzine sobre el habitar, vivir y transitar por la periferia de la Ciudad de México, dos exposiciones de arte contem-

poráneo: una en Ciudad Nezahualcóyotl (Exópolis), y otra en Ecatepec de Morelos (Necrópolis), mismas que han servido como lazos comunicantes con las comunidades donde se han llevado a cabo.

Exópolis fue una exposición realizada en Centro Cultural Plurifuncional de Ciudad Nezahualcóyotl, o como es nombrada en el barrio "La Exconasupo", porque ahí funcionaba una sucursal de las tiendas paraestatales de la Compañía Nacional de Subsistencias Populares; es un espacio en el que actualmente se encuentra ubicado el Museo de Sitio de Ciudad Nezahualcoyotl, el cual se construyó con base en donaciones fotográficas y objetuales, hechas por la misma comunidad para reflejar la historia e identidad del municipio, siendo ésta una de las razones por las que decidimos trabajar ahí, en una exposición que llevó como título *Exópolis*, término que se retomó del teórico urbano Edward Soja, quien lo refiere de la siguiente manera:



"También uso el término exópolis para significar una síntesis y una extensión recombinantes, un tanto crítica, de los muchos procesos de oposición y de los argumentos dualizados que han dado forma al discurso general de la forma urbana. La nueva geografía del urbanismo metropolitano es vista, por lo tanto, como el producto tanto de una descentralización como de una recentralización, de la desterritorialización como de la reterritorialización, de la continua expansión y de una intensificada nucleación urbana, de una creciente homogeneidad y heterogeneidad, de integración socio-espacial y desintegración, etc. La composición de la exópolis puede ser descrita metafóricamente como «la ciudad de dentro a fuera", como en la urbanización de los suburbios y en el auge de la ciudad exterior. Pero también representa "la ciudad de fuera a dentro", una globalización de la ciudad central que trae al centro a todas las periferias del mundo, dibujando lo que una vez fue considerado como "otro lugar" ajeno a su propia zona simbólica (por referir la alusiva frase de Iain Chambers). Esto redefine simultáneamente la ciudad exterior y la ciudad central, mientras hace que cada uno de

estos términos sea cada vez más difícil de delinear y de cartografiar con claridad o confianza.[1]

Al repensar lo mencionado por Soja, la postmetropolis desbordada con límites territoriales poco claros y desigualdades socioeconómicas marcadas dio origen a este espacio que llamó Exópolis. En palabras de Soja: El prefijo exo- (fuera) es una referencia directa al crecimiento de las ciudades 'exteriores'"; de esta forma se da una convergencia entre Exópolis y Ciudad Nezahualcoyotl o "Neza", un espacio fundado por familias de provincia, algunas de ellas expulsadas por los altos costos de vivir en la ciudad y donde, junto con más personas que llegaron con el deseo de poseer un pedazo de tierra propia donde asentarse, construyeron el municipio, que es actualmente uno de los más grandes de América Latina.



Neza nació en la década de 1970 en la sal del lago de Texcoco; fue un asentamiento suburbano, o como menciona Soja, un claro ejemplo de la exópolis, construída y autoconstruída desde sus inicios desde sus entrañas como una alternativa para los trabajadores de la ciudad que no podían pagar el costo de vivir en ella.

Diariamente los habitantes de la zona metropolitana tenemos que viajar a la Ciudad de México para trabajar y estudiar, y por las noches somos expulsados de regreso a nuestras colonias dormitorio. La Encuesta Origen-Destino 2017 del INEGI registra que en un día entre semana se realizan 34.5 millones de viajes en la Zona Metropolitana de la Ciudad de México (ZMCM). Aún cuando gran parte de la base laboral de la ciudad proviene de la periferia sus habitantes no contamos con los beneficios de vivir en la capital, carecemos de infraestructura urbana, educativa y cultural, ya que a pesar de trabajar en la ciudad no somos considerados ciudadanos de ella, y el hecho de no ser económicamente productivos para el Estado de México lo justifica para desentenderse de sus obligaciones sociales.

Atendiendo lo anterior, decidimos elaborar una exposición con más colectivos y artistas de la periferia, del centro

1 Edward W. Soja, *Postmetropolis*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2008, 590 pp.

de la Ciudad de México y de la Ciudad de Tijuana. Como apunta Antonio Nieto, artista y creador de colectivos en Valle de Chalco: "...nos entendemos también como parte de la base laboral, mano de



obra artística y teórica, ya que hemos salido de nuestras colonias dormitorio para estudiar y trabajar en la producción de sentido e identidad periférica".[2]

Es por ello que, al dialogar sobre estas preocupaciones, intereses y lugares de origen (sitios periféricos en la mayoría de los casos), surgió la necesidad de investigar más sobre la periferia y sus espacios de intercambio con el centro. A partir de estos encuentros construimos el cuestionamiento del cual partió el proyecto, pues entendemos que la palabra periferia no se refiere exclusivamente a lo geográfico, ya que también abarca relaciones espacio-subjetivas donde intervienen afectos, percepciones, corporalidades y formas de representación, por ello nace, entre otras inquietudes, la interreogante sobre ¿cómo es que el arte se realiza desde la periferia? Por tanto, para la exposición *Exópolis* decidimos contraponer nuestras perspectivas artísticas y estéticas con la historia oficial de Ciudad Nezahualcóyotl -propuestas por el propio museo de sitio en la Ex Conasupo.

Otra exposición que realizamos fue *Necrópolis*, una visión de la muerte en Ecatepec, desde la perspectiva de la comunidad y la de diversos artistas, sociólogos y escritores. Con esta exposición decidimos abordar la periferia desde el olvido, la muerte, el terror, pero también la unidad vecina, la apropiación de espacios culturales y la generación de tejidos sociales. *Necrópolis* se llevó a cabo el día de la celebración del Día de Muertos en Ecatepec, día en el cual la comunidad sale disfrazada a las calles para pedir "calaverita" y se genera una especie de tregua y ambiente familiar, porque esas calles, que en cualquier otro día por la noche son peligrosas e intransitables, se llenan de familias y niños y el toque de queda autoimpuesto y extraoficial se ve quebrantado por las multitudes que corren de una casa a otra presumiendo su mejor disfraz, a veces planeados con meses de antelación, a veces armado una hora antes de salir a pedir dulces o dinero.

Dos noches perennes en donde nos olvidamos del verdadero rostro descar-

2 Antonio Nieto, "Exópolis", Nezahualcóyotl, 2018.

nado de nuestras realidades cotidianas, de cada uno de esos cuerpos femeninos que van apareciendo dispersos en los vertederos de nuestro querido *Ecaterror*. Y ojalá, esos huesos ya los hubiéramos encontrado y fueran el de nuestra novia, la de nuestra pareja, o nuestra madre, o nuestra hermana, o nuestra prima, o nuestra sobrina o nuestra maestra, ya que si lo fueran aliviaría el dolor de nuestras eternas horas de búsqueda.

El sociólogo y artivista Pablo Gaytán[3], participante en la exposición, ha acuñado el termino "suburbanos" para todos aquellos que habitamos la periferia geográfica, social y simbólica, por el hecho de vivir en ambos lados y relacionarnos en el centro y la periferia. Pero, a diferencia de Ciudad Nezahualcoyotl, el municipio de Ecatepec se vendió como una especie de suburbio, en donde las familias jóvenes podían comprar un terreno o una casa habitación en algún fraccionamiento. No nacieron de la misma forma, pero poco a poco las diferencias que tenían quedaron diluidas en sus similitudes y abandonos institucionales, en la violencia extrema que se vive en sus calles.

Fue por lo anterior que decidimos generar proyectos, exposiciones, textos, etc. Desde y para la periferia de donde somos originarios, desde donde hemos producido arte y tratado de construir nuestra identidad como artistas, como productores de significados de capitales simbólicos, entendiendo que nuestro ir y venir al centro geográfico y simbólico,



sólo enriquece más nuestro trabajo, y ante ello era necesario tomar una postura crítica.

Al cuestionarnos: ¿qué es aquello que realmente conforma un centro del arte?, y ¿qué implicaciones tiene para la producción artística?, buscamos subvertir ese orden espacial, económico y simbólico para generar con recursos propios, institucionales o no institucionales, escolares y/o colectivos: contenidos de integración del arte contemporáneo a la comunidad, atendiendo las especificidades de la misma y evitando la imposición de discursos o el traslado de la producción artística de lo periférico al centro.

Como Grupo de investigación y de acción hemos indagado sobre cómo las

3 Pablo Gaytán, "Necropolis", Ecatepec, Estado de México, 2018.

prácticas actuales del arte y la antropología encuentran como punto de confluencia una preocupación por crear vínculos que determinen y construyan espacios de reflexión; ello con la intención de consolidar un posicionamiento ante los fenómenos sociales, en su mayoría negativos y deconstructivos del tejido social, los cuales actualmente han sido consecuencia de la política económica más voraz del capital: el neoliberalismo.

Prestar atención al "contexto", entendido en su acepción más general, implica la conciencia de que separar al sujeto de su entorno social y cultural es imposible, pues sabemos que se encuentran entrelazados y se van influyendo mutuamente a partir de procesos históricos y demográficos particulares. Éstos responden a una configuración que se repite en distintos lugares del mundo, en diferentes momentos y donde siempre hay una correspondencia con los modelos económicos/culturales que fomentan la desigualdad entre lo céntrico, que representa valores positivos y lo periférico que hegemónicamente representa lo negativo. Al respecto, Echeverría García señala que los valores que son antagónicos al ideal de una cultura se rechazan y desplazan al exterior, por lo que "la periferia está determinada por lo que es contrario a la civilización". Ello se traza en el Posclásico, en el Valle de México, en donde lo céntrico (geográfico y cultural) era lo nahua y lo periférico estaba ocupado por los otomíes principalmente.

"El lugar se definía desde este punto de vista como la expresión geográfica y legible del vínculo social, incluido en su dimensión histórica"[4]. Estas relaciones entre los actores sociales y su entorno han ido definiendo una producción del espacio que se vuelve un foco de interés tanto para el arte colaborativo o social como para la antropología, en donde es preciso observar aquello que se construye como cultura y los procesos que conforman la misma.

Estos procesos en su mayoría son reflejo del llamado "reparto" urbano, que en palabras de Bolívar Echeverría[5]: está asociado a un parasitismo en el metabolismo social, dado por la relación entre la producción, distribución, cambio en el consumo y que fue determinado por la segmentación de la urbe y la autoconstrucción de periferias.

Estas comunidades iniciaron desde el desplazamiento y la precariedad económica, una relación con el centro, entendiendo el "centro" como el lugar simbólico que acumula, en el caso del arte y la cultura, todos los medios de producción, distribución y desarrollo artístico. Éste es

4 Marc Augé, *El porvenir de los terrícolas. El fin de la prehistoria de la humanidad como sociedad planetaria*, Barcelona, Gedisa, 2018, p. 36.

5 Bolívar Echeverría, *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad: anotaciones a partir de las lecturas de Braudel y Marx*, México, Ítaca, 2013.

uno de los casos en la historia de las formas desiguales contemporáneas del uso capitalista en el espacio social.

La construcción de estas formas generaron prototipos, moldes, sujetos de una base ideológica separatista, que construyó un ideal del deber ser al servicio del imaginario del sistema de circulación y legitimación del arte. Este "individualismo identitario" ha provocado la exotización de los temas propios de una comunidad (la de las periferias), que más allá de elaborar conocimiento estético, se ha desviado a una categoría que es aprovechada por la maquinaria neoliberal, para convertir en productos, inspirados o haciendo homenajes a dichas comunidades, las experiencias y conocimientos propios de las formas de ser y estar en las periferias. Como resultado de esto existe un mercado de fetiches confeccionados para el consumo de quienes hablan de la periferia desde el centro.

Prácticas espaciales ampliadas y congestión afectiva

Erick Ramón Hernández

Las colindancias norte y sur de la Preparatoria Salvador Allende del Instituto de Educación Media Superior de la Ciudad de México —donde laboro como profesor-investigador en artes visuales— dan hacia lo que alguna vez fueron fábricas, abandonadas ahora; derrelictos férreos en proceso de reconversión en usos de suelo habitacionales-comerciales que incluyen unidades de vivienda masiva y bodegas. Además de patios de maniobras del sistema de limpia de la alcaldía Gustavo A. Madero por lo que en ocasiones el olor nauseabundo de la basura acumulada se cuela a la preparatoria. Por todo lo anterior, es típico que en esa zona se observe una infinidad de naves fabriles en desuso y en proceso de demolición, rodeadas por larguísimos muros en condiciones ruinosas, lo que genera un paisaje postindustrial altamente característico.

A decir de Marcelo Ebrard —cuando fue jefe de gobierno— el sector en el que está emplazada la preparatoria es uno de los principales generadores de población carcelaria de la ciudad. Aspecto que coincide con los documentos oficiales del instituto en los que nuestros estudiantes son considerados como parte de estratos socioeconómicos de "alta y muy alta marginación". Esto justifica la presencia de un plantel en tal locación. Aunado a esto, el plantel forma parte de un corredor urbano de alta complejidad, que va del barrio de Tepito al menos famoso barrio de San Felipe de Jesús, donde se ubica el mercado homónimo. El mercado de San Felipe, a decir de algunos especialistas, es el tianguis de mayor área de la región latinoamericana y que, junto con la zona de comercio callejero de Tepito-La Merced, crean un complejo de comercio informal que no tiene parangón en el continente americano y quizá en el mundo entero.

En otras palabras, la Preparatoria Salvador Allende es parte de un ensamblaje urbano en el que se juegan infinidad de intereses muchas veces ilegales. Por si fuera poco, está ubicada en las inmediaciones de la Basílica de Guadalupe, centro religioso que anualmente recibe cerca de diez millones de peregrinos. Por último, el sector es, junto con el municipio vecino mexiquense de Ecatepec, el conglomerado de población más grande de la megalópolis de la cuenca del Valle de México, incluso por sobre Iztapalapa-Chalco.

El contexto geográfico y social descrito anteriormente, en el que viven y se desplazan mis estudiantes, puede ser visto como un sedimento del cual alimentarse al buscar material artístico



para trabajar con adolescentes de sectores populares. Tanto estos sectores, como las identidades, los afectos, personalidades y los imaginarios simbólicos de estos chicos son pese a todo, meras consecuencias de una serie de relaciones y fenómenos de producción y reproducción.

Todo esto conforma un paisaje de conflictos interétnicos, interclasistas, intergeneracionales y entre géneros; en los que mis estudiantes son situados a la fuerza en la periferia. No sólo simbólicamente, sino en también términos urbanos y geográficamente constatables.

Todo lo anterior constituye en realidad un confuso y doloroso estado de cosas en el que estos chicos son atravesados permanentemente por densos flujos en constante mutación. En una suerte de hipercongestión de externalidades negativas, que muchas veces los sobrepasa generando desarraigo, extravío, fuga y disolución; arrastrándolos con apenas resistencia. La lista de externalidades es amplia y, en la mayoría de los casos, signada por las políticas neoliberales aplicadas en México desde hace varios décadas. De este listado podemos mencionar la misma hecatombe urbana, con ejemplos tan conocidos como Ciudad Juárez; los feminicidios que se viven cotidianamente en los barrios cercanos al plantel o el reclutamiento masivo de adolescentes por parte del crimen organizado, el cual se da en el marco de la llamada guerra contra el narcotráfico con sus 250 mil muertos, 50 mil desaparecidos, cientos de miles de desplazados internos y ciudades destruidas en permanente disputa.

Como artista visual y arquitecto paisajista que se trabaja como profesor en esta comunidad, entendí la urgencia de una práctica social que fuera más allá del espacio tan acotado, estéril e irresponsable de las artes visuales, que por el



contrario, se desbordara en una suerte de híbrido transdiciplinario construido a partir de herramientas de tipo estratégico, tanto prácticas como simbólicas, para leer, comprender, transitar e intervenir; que en la medida de lo posible se realice sin mesianismos, pero desde la utopía como convicción, para reconstruir los entornos rotos y paisajes desmembrados de mis estudiantes.

Todas las rutas, alrededores y espacios que rodean a mis estudiantes pueden ser transformados en lugares que obedezcan y sean producto de las narrativas identitarias de quienes los habitan y procuran. Dejando de ser obstáculos, trampas y laberintos que los agreden reduciendo a la multitud a la condición de simple masa y a los individuos en entes aislados.

En otras palabras, mi práctica con adolescentes se da mediante la generación de paisajes no convencionales de mapas sensibles creados por ellos y para ellos a partir de un entramado de relaciones, afectos, deseos y memoria desplegados. Se crean rutas estratégicas que buscan hacer emerger, aunque sea como pequeños chispazos, la esfera pública, el ágora y el trabajo crítico inmaterial no capturado ni mediatizado.

Como conclusión, mi práctica social apunta a una intensificación o hipercongestión que, a diferencia de aquella impuesta por terceros, sea del tipo afectivo y pasional tan urgente en los contextos y situaciones de desarraigo, violencia y apatía de mis estudiantes.




FAMILIA
BAILE
AMIGOS

Modos de hacer y modos de usar: estrategias sociales en la construcción popular de arte contemporáneo en Chiapas

Carlos Rojas

A mi madre

A.E.M.

Este trabajo aborda la dimensión popular de prácticas de arte contemporáneo realizadas en Chiapas. Se pregunta por las estrategias mediante las que llegan a cobrar sentido popular formas de colaboración artística no-objetual en contextos comunitarios y políticos.

Lo popular es un término problemático. Está desgastado por los discursos nacionalistas y por la apropiación que el Estado ha hecho de la cultura popular para inculcar la identidad oficial. También se percibe como los rasgos vernáculos y tradicionales del pueblo. Retrata el folclor y las expresiones campiranas de vida.

El uso estatal de la cultura popular ha objetivado ciertas expresiones de ella, pero rechaza otras que no caben en los marcos institucionales. Y aunque lo popular involucra lo tradicional, es un proceso cultural que se adapta a la historia. Absorbe influencias modernas y foráneas. Lo popular hace intercambios e intersecciones con la estética de los medios masivos y la cultura ilustrada. Aunque el sentido de los usos y los significados de esas mezclas, no siempre coincide con los intereses de las industrias culturales ni con objetivos institucionales. Y lo popular y "el arte erudito" a veces se han articulado para criticar las contradicciones del poder político.

Así pues, lo popular sigue siendo un concepto útil para hablar del sentido de las experiencias artísticas y culturales de los sectores e identidades que, por su posición desventajosa en la estructura económica y su particularidad en lo relativo a sus modos y estilos de vida (discontinuos de las clases superiores)[1] están ubicados en posiciones subalternas[2].

1 Gilberto Giménez, Gilberto, "Introducción", en Gilberto Giménez (coord.), *El retorno de las culturas populares a las ciencias sociales*, México, IIS-UNAM, 2017, p. 19.

2 Ticio Escobar, figura clave en el pensamiento artístico latinoamericano, caracteriza lo popular "a partir de las diferentes formas de subordinación de las grandes mayorías y de las minorías excluidas de una participación plena y efectiva, ya sea en lo social, lo económico, lo cultural o lo político, cuyas prácticas y discursos ocurren al margen o en contra de la dirección dominante", citado en Ticio Escobar, *El mito del arte, el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*, Buenos Aires, Ariel, 2014, p. 88.



Siguiendo la bestia; Casa de inmigrantes la 72, Tenosique, Tabasco. Autores: Saúl Méndez Kak, Caleb Duarte (foto), Mia Ewe Rollow. 2014

EDELO y lo popular en San Cristóbal de las Casas, Chiapas

Hace siete años hice mi primer trabajo de campo en Elambó Bajo, Zinacantán, en los Altos de Chiapas. Una pequeña, pero solida comunidad que está construyendo su autonomía. Al tomar conciencia de mi pertenencia a las clases populares, nació mi interés por aprender de las estrategias que los pueblos desarrollan para afirmar su diferencia cultural en un panorama de adversidades racistas.

Es un problema no ser miembro de la sociedad a la que se desea investigar. Nos obliga a pensar sobre el tipo de conocimiento generado. Por eso, estas líneas son sólo una posible mirada construida desde mi propia experiencia etnográfica. La problemática se agrava si tomamos en cuenta que, en general, el estudio de los pueblos indígenas en Chiapas proviene de *caxlanes* (mestizos o ladinos).[3] Afortunadamente desde hace algunos años el panorama comienza a ser diferente. Una nueva generación de jóvenes está tomando el poder de la autorrepresentación. Entre ellos, hay agentes que revitalizan la cultura de sus propios contextos a partir de recursos y saberes "ajenos".

En San Cristóbal de las Casas se cruzan distintas matrices culturales: lo indígena, lo mestizo y lo globalizado. El panorama artístico juega a integrar esas tres dimensiones, pero no siempre el recuperar la cultura tradicional significa devolverle sus usos tradicionales, ni la justa vinculación con aquellos que la elaboran.

Desde 2011 conocí EDELO (acrónimo de En Donde Era La ONU), espacio fundado en 2010 por Caleb Duarte y Mia Rollow. Funcionaba como residencia de arte

3 Jan de Vos vio un "colonialismo académico" en Chiapas. Pero él mismo fue quien reconoció la importancia de sumar varios enfoques para comprender la complejidad chiapaneca. Jan de Vos, *Vivir en frontera: la experiencia de los indios de Chiapas*, México, ciesas, 1994, p. 29.

experimental y un lugar para presentar talleres libres. Ahí también se organizaron mesas de trabajo y foros de discusión política.

En el tiempo de vida de EDELO se gestaron proyectos de colaboración artística y política con Elambó Bajo, luego articulaciones más complejas con el movimiento zapatista. También con otros grupos como migrantes y niños trabajadores. Las colaboraciones emplearon las estéticas de la *performance*, el arte colaborativo, el arte acción y el video, porque pueden construirse con metodologías participativas y dar lugar a una vivencia compartida.

Junto con Caleb y Mia diseñamos una propuesta de arte participativo que luego expusimos en una asamblea con la comunidad Elambó Bajo. Esto se logró cuando ya había suficiente confianza. Después de algunos meses de talleres escolares que compartí con niños y niñas en la comunidad.

La asamblea aceptó. La intervención consistió en una serie de actividades artísticas durante tres días consecutivos. Participaron artistas invitados y se realizaron talleres de poesía, mural participativo, *performance*, proyecciones de cine y títeres. Incluyendo un torneo de futbol. Las actividades se mezclaron con un ambiente festivo. De otras comunidades llegaron personas con sus niños con mucha



disposición de participar. Las mujeres, que en general son reservadas, decidieron involucrarse en las actividades. Los ancianos mayores también estuvieron presentes, con ello se daba el visto bueno a las actividades. La clausura significó una fiesta, con una comida colectiva, músicos tradicionales y de banda. Después de esta experiencia decidí investigar con más profundidad el cruce entre las estéticas contemporáneas y su sentido en la experiencia de los contextos populares.

Modos de hacer y modos de usar el arte contemporáneo

Hay poca información no sobre cómo el arte recupera problemáticas y contenidos populares, sino cómo se vuelve popular la experiencia de usar y hacer arte contemporáneo. A partir de lo notable que comienza a ser la experimentación y colaboración artística en contextos comunitarios en Chiapas, me pregunté cómo se da el intercambio entre el arte contemporáneo (relato cultural eurocentrado que viaja desde la metrópoli) con las actitudes de apropiación y resignificación de modelos dominantes, que suelen inventar los sectores populares.

Siguiendo la bestia; Casa de inmigrantes la 72, Tenosique, Tabasco. Autores: Saúl Méndez Kak, Caleb Duarte (foto), Mia Ewe Rollow. 2014

Utilicé la categoría *modos* de hacer para estudiar las condiciones sociales bajo las cuales se conciben y construyen piezas experimentales de arte. No sólo porque lo popular teje su sentido alrededor de lo colectivo, también con la intención de saber cómo se organizan las relaciones y las interacciones en los procesos artísticos.

Además de los *modos de hacer*, abordé los *modos de usar*: o sea, el sentido de utilidad que motiva a la gente a participar en iniciativas culturales "ajenas". Se trata de la dimensión pragmática o la función práctica que las personas atribuyen a estas experiencias en su vida cotidiana.[4]

Arte contemporáneo colaborativo y comunitario

Cualquier intervención artística en el contexto de una comunidad está precedida por su aprobación asamblearia. Los modos de hacer arte contemporáneo en estos contextos exigen que la comunidad esté siempre informada de los objetivos de los artistas. Ellos explican sus proyectos públicamente y la comunidad pide saber qué tanto se relacionan con sus necesidades y problemáticas. De considerarlo pertinente, los acepta o no. El nivel de participación es variable, pero se fortalece cuando se coincide con códigos en el ámbito de las identidades políticas. Ya sea que se trate de una comunidad autónoma u otros grupos sociales.

En ocasiones miembros de la comunidad se involucran activamente con el proceso de creación para dar un resultado colectivo, pero en otras los artistas buscan activar situaciones y procesos que cambien momentáneamente la dinámica cotidiana de las personas. En algunos casos en eso puede consistir el objetivo artístico: en presentar una nueva situación a la comunidad, *generarla con y para ella*. En esas estrategias *relacionales* se busca reflexionar sobre la historia de la comunidad, la importancia de la cohesión política y el valor de la cultura local. Es una motivación para que las personas generen su autonarrativa.



Textiles de Chiapas (MX) y Gaza (Palestina), Zapantera Negra.
Centro de Misión Cultural, San Francisco, CA. Foto: Caleb Duarte, 2014.

4 A diferencia del arte occidental, los pueblos elaboran formas artísticas cargadas de funciones rituales y, en general, sus procesos artísticos están llenos de usos prácticos ligados a la vida diaria. El arte no occidental cumple funciones rituales, activa situaciones ceremoniales y sagradas, o sirve para enfrentar los requerimientos de la vida doméstica, el trabajo y la reproducción cultural del grupo. Tanto su dimensión colectiva como la dimensión pragmática son rasgos ineludibles del arte popular indígena. Véase Elizabeth Araiza (ed.), *Las artes del ritual. Nuevas propuestas para la antropología del arte desde el occidente de México*, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2010, pp. 12-20.

Zapantera Negra. Primer encuentro Edelo,
San Crsitobal de las Casas, Chiapas. Foto: Caleb Duarte, 2012.



La colaboración implica un continuo proceso de socialización tanto de los artistas como de la comunidad. Es en ese intercambio donde se construyen los significados colectivos de la experiencia artística. Se expresa en nuevas maneras de tratarse, en alterar las percepciones acerca de uno mismo y sobre los otros. Hay comunidades cuyas interacciones con los "ladinos" se limitan a relaciones de trabajo, comercio o eclesiales. La colaboración con artistas que también son personas "extrañas", pero con las que se simpatiza en lo político, ayuda a desdibujar las barreras raciales y las tensiones de la interacción entre quienes hablan "el castilla" y los que hablan tsotsil o tzeltal.

En el proceso de creación es necesario que el artista haya tomado conciencia de que su lugar en la comunidad nunca es dirigir, sino aprender y servir. Esa actitud es la que permite que surja el diálogo transparente y se dé una colaboración horizontal.

El artista debe estar atento y respetar los códigos de la dinámica colectiva, las relaciones de género o la importancia de los ritos y símbolos sagrados. Aunque eso no implica renunciar a lecturas críticas. También debe estar consciente de los desafíos contra los que la comunidad lucha, pero no desde la valoración propia, sino a partir del punto de vista de los demás.

En *la interpelación* que la comunidad hace a los artistas, y viceversa, es cuando surgen otros sentidos de las interacciones, las cuales pueden alcanzar sentido estético. Son estéticas en el sentido de que salen de su estructura común, generan nuevos códigos en la conducta y destraban emociones. Cuando fluyen nuevos y mutuos aprendizajes *en confianza*, hay posibilidad de alcanzar una vivencia estética que puede confundirse con el juego o con la conversación, pero a la vez se están removiendo años de tensiones y prejui-



cios. Por eso es eficaz el arte contemporáneo en los contextos comunitarios, porque activa una determinada vivencia que tiene intencionalidades estéticas y que de otro modo no habría podido tomar vida. No se trata de enseñar qué es el arte, sino dar lugar a experiencias que despiertan nuevas actitudes y contactos entre las personas, partiendo de su propia vida cotidiana. Así, se renuevan los criterios de convivencia y los marcos de comprensión mutua.

Performances como *Entierro* (2017), colaboración entre EDELO y Elambó Bajo, introducen experiencias simbólicas dentro de los contextos comunitarios con el propósito de poner en diálogo las percepciones mentales de la cultura indígena con procesos contemporáneos. En la *performance* la comunidad enterró diversos cuerpos que simbolizan tanto la historia de las víctimas del colonialismo como su resurgimiento. La tierra no significa el fin de la materia, sino la posibilidad de su transformación. No es una metáfora del fin, sino de la sanación y la trascendencia según los imaginarios animistas mayas.

Usos sociales del arte contemporáneo

La función popular de un proyecto artístico depende de su capacidad de coincidir con los intereses y significados de vida, las memorias, la historia y la identidad de grupos que por distintas razones están ubicados en coordenadas de desigualdad o exclusión. Con este enfoque me aproximé a dos casos.

El primero de ellos es *Persiguiendo a la bestia* (2014), un conjunto de *performances* y acciones visuales (mural y video) realizadas en la frontera de México con Guatemala. Este proyecto, que incluye la participación del artista Saúl Kak, aborda la experiencia de migrantes desplazados por un territorio que los acosa, los castiga y termina por vulnerar sus vidas. Los

artistas trabajaron con "El buen pastor", un espacio de rehabilitación para migrantes. En colaboración con ellos pintaron murales en las instalaciones. Trataron de recuperar las historias de vida de migrantes que han perdido parte de sus cuerpos, intentando huir de la violencia y la pobreza. Caleb es migrante residente en San Francisco (Estados Unidos) y Mia perdió la movilidad de sus piernas en un accidente. Los murales son un testimonio que retrata a las personas que por ser ilegales no tienen derecho a la protección. Son personas cuya resistencia ya no se define sólo en torno al derecho de migrar, sino sobre la desvaloración de la vida y la crueldad impuesta a los cuerpos de los migrantes. La resistencia es abrazar la vida, a pesar de todo ello. Así, revitalizar la esperanza es, sin duda, una de las funciones de los murales.

En otra acción, el equipo de artistas en compañía de jóvenes centroamericanos pintaron sus cuerpos de rosa sobre balsas del río Suchiate. Pintarse es como activar la aparición de cuerpos que de otra manera están invisibilizados. Es hacerlos emerger para reclamar el derecho a existir en un entorno que niega un lugar para ellos. La vivencia de estas acciones, también surgidas de métodos asamblearios, quedaron grabadas en murales de gran formato en el refugio de migrantes "La 72" en Tenosique, Tabasco.

El otro caso corresponde a *Zapanteras* (2013), una colaboración artística compleja, coordinada por artistas de EDELO. Se trata de un proyecto multidisciplinario que buscó la articulación política y simbólica de la lucha por los derechos civiles de la comunidad afrodescendiente y la lucha zapatista altermundista.

El resultado fue una serie de imágenes gráficas, carteles, textiles intervenidos, canciones, intervenciones comunitarias y piezas experimentales de *performance*, que estratégicamente integraron un pacto entre el zapatismo y las Panteras Negras. Algunas imágenes icónicas de las Panteras Negras, originalmente diseñadas por Emory Douglas, fueron recreadas en formatos de textiles hechos por mujeres zapatistas. Los personajes y las composiciones fueron intervenidas con bordados de iconografías zapatistas: alusiones del maíz, de la tierra, de la lucha y de la comunidad.

Se hicieron murales conjugando los rostros de los sujetos políticos del zapatismo y del movimiento afrodescendiente. Una pintura de gran formato con la leyenda "I'm we", "Yo soy nosotros" encabezó la sala donde se exhibieron los trabajos.

En ambos casos, las entrevistas directas e indirectas sirvieron para conocer que es un error considerar que las personas comunes están desinteresadas o se

oponen a relacionarse con las prácticas experimentales de arte.

La participación artística es un medio para sembrar y hacer comunidad, se articulan subjetividades que comparten experiencias de una u otra forma dolorosas. En función de ellas, surgen posicionamientos en lucha desde la experiencia personal y colectiva.

Para varios actores, los vínculos populares con las prácticas de arte contemporáneo significan el acceso no sólo a una participación cultural sino a una red de nuevas subjetividades solidarias.

La construcción popular de arte contemporáneo subraya la necesidad de crear procesos enfocados a espacios sociales cargados de las narrativas y las experiencias de grupos que sufren distintas desigualdades. Eso implica la necesidad de usar nuevos métodos para la socialización del arte contemporáneo, otra construcción social de él, pues. Sus métodos no objetuales son un canal para explorar la riqueza de contextos que suelen ser despojados de su sentido estético. Finalmente, las personas construyen significados de los modelos hegemónicos a partir de sus circunstancias e intereses, invadiéndolos con usos inesperados.

Me sobra barrio

Ignacio Plá

> El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del "don visual" para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto.
>
> Georges Didi-Huberman

Mirada

Este texto es un breve recuento de un camino aún en tránsito. Apuntes apenas de una propuesta integral de investigación y creación artística colectiva, antropología visual e intervención del espacio público llamada *Me sobra barrio*[1] que propuse para desarrollar en colaboración con el Centro de la Imagen, y que del 7 de septiembre al 6 de octubre de este 2019 se llevó a cabo en distintos espacios públicos del suroccidente del Centro Histórico, y en una de las salas del museo.[2]

Este proyecto en permanente construcción y transformación fue concebido a finales de 2017 como un espacio crítico que, desde la urgencia, indaga en los intersticios (las grietas) entre el arte y su capacidad de ampliar el espectro de la ética y la acción social, así como la antropología, y su capacidad para ampliar el discurso, que aborda como procesos de construcción de sentido. Es decir, busca ser un llamado a repensar la cuestión misma del sentido: el *percepto* (otras maneras de ver y escuchar), el *afecto* (otras maneras de experimentar, de estar cerca) y el *concepto* (otras maneras de pensar). Asimismo entiende las prácticas artísticas y antropológicas como sistemas que construyen relaciones sociales cara a cara (sujeto-sujeto) y simbólicas, que impulsan procesos dialógicos de creación, construcción de conocimiento y aprendizaje, cuya práxis misma buscamos que sea libertaria y desestabilizante. Abreva pues, de la idea de entender la cultura desde su carácter intersubjetivo y por ende dialógico y participativo. En palabras de Carlos Lenkersdorf:

1 En sus dos ediciones ha recibido la beca del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes (PADID).

2 Para consultar la totalidad de la propuesta de proyectos y actividades que conforman Me sobra barrio 2019, veánse los impresos: Cuadernillo 008 y Políptico del Centro de la Imagen; de forma digital visite la página www.centrodelaimagen.gob.mx; en esta misma dirección electrónica se localiza la información de la edición 2018.



"Por cultura intersubjetiva entendemos la transformación de la naturaleza mediante acciones bidireccionales, porque en ellas participan los hombres agenciales y, de manera vivencial, los demás sujetos con corazón. La cultura también nos muestra cómo nos interrelacionamos los hombres con los demás cogestores de la transformación".[3]

En las relaciones sujeto-sujeto, repensar el papel y las formas de definir la identidad y alteridad resultan fundamentales para entender las nociones de ética y política que rigen tanto la vida interna de una comunidad como sus relaciones con otros. Comprender estas nociones implica conocer la manera en que una comunidad o sociedad se define a sí misma y define al otro –a los múltiples otros con los que interactúa en su existencia– así como los contextos, dinámicas y estructuras bajo las que se relacionan con los diversos otros que integran su mundo.

¿Cómo volver acción estas ideas? ¿Pueden la práctica artística y la antropológica crear un laboratorio de transformación social y solidaridad o está condenada a hacer ecos de prácticas colonizantes y representaciones de la macropolítica fuera de nuestro alcance? ¿Por qué llegamos a pensar que las prácticas colaborativas en el arte son gestos de resistencia? ¿De verdad creemos que el arte es una herramienta de cambio social, instrumentalizable con la buena intención de recrear las relaciones entre la gente? ¿podemos hacer un arte para con-movernos con el Otro, es decir, para mover-nos-con el Otro? Mis posibles respuestas no deben de leerse como afirmaciones sino como preguntas.

Pienso el arte y la antropología como prácticas de la libertad. Como "herramientas conviviales", en términos de Iván Illich[4], es decir, como impulsores de

3 Carlos Lenkersdorf, *Los hombres verdaderos: voces y testimonios tojolabales*, México, Siglo XXI-unam, 1996, pp. 197, 122.

4 Iván Illich, "La Convivencialidad", en *Obras Reunidas*, vol. 1, México, fce, 2011, pp. 369-532.



procesos que propician la convivencia y la creación compartida, que crean colectivo donde se reconocen las diferencias, las formas de mirar el mundo y de nombrarlo, aquellas que estimulan la colaboración y la autonomía, que dan sentido para la elaboración conjunta de un retrato comunitario, de un relato que se renueve. A partir de estas ideas básicas es que elegí el barrio como espacio donde comenzar a escuchar y proponer posibilidades para el encuentro y la creación conjunta.

Territorio

El barrio es un territorio de sentido –horizonte de inteligibilidad–, cercanía y significación. Sucede, como cuerpo, entre "el espacio íntimo del hogar y la ciudad inabarcable", señala Carlos Acuña.[5]

El barrio es un organismo vivo: fluye y se transforma continuamente, y a la vez permanece, decisivo, gracias a un equilibrio contradictorio y precario.

Su fragilidad encuentra sus contrapesos entre el afecto y la violencia, la solidaridad comunitaria y la gentrificación, el turismo internacional y la indigencia anónima; entre los acontecimientos históricos presentes transversal y localmente en cada rincón y entre las prácticas de la supervivencia en medio de la globalización.

La vida entera del barrio puede estar concentrada en un gesto entre vecinos de la calle Revillagigedo, algún sonido en la esquina del edifico Trevi, un baile o un beso en La Ciudadela. Y es en ese escenario-sujeto que el barrio se construye y reinventa de forma constante a través de las distintas comunidades y sectores sociales que lo conforman y que al mismo tiempo se reconfiguran, resisten y se adaptan cada día. Es ahí donde ubico este dispositivo de imagen y vinculación comunitaria.

Imagen

Apelo a la imagen y a sus desbordes en su carácter documental, vinculado de manera indisociable a las luchas sociales por ocupar la esfera pública y a su capacidad de impulsar narrativas incluyentes. Reivindico la imagen, parafraseando a Jorge Ribalta[6], como instrumento emancipador que aporta elementos que nos permiten observar de forma crítica aspectos de la complejidad social contemporánea.

5 Periodista y miembro del Comité Vecinal Centro y expulsado del edificio Trevi de forma ilegal por la empresa inmobiliaria que compró el edificio, el 20 de agosto de 2019.

6 Jorge Ribalta, *El espacio público de la fotografía. Ensayos y entrevistas*, Barcelona, Arcadia-Ajuntament de Barcelona-Institut de Cultura-La Virreina Centre de la Imatge, 2018, p. 325.



Sin embargo, no quiero que se coloque el acento, como ya se hizo en el siglo XX, en la búsqueda por representar a la ciudadanía anónima y desempoderada, el *demos*, en la era de la comunicación de las masas; muy al contrario, quiero poner el peso en lo que Didi-Huberman llama el acto de *dar a ver* los procesos dialógicos y colaborativos cara a cara de creación, así como a todos y cada uno de los sujetos implicados en ellos.

Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta. Todo ojo lleva consigo su mancha, además de las informaciones de las que en un momento podría creerse el poseedor. *Inquietar el ver* implica también, como pensó John Berger, indagar en el contenido invisible de la imagen: lo que no aparece pero está (el vínculo entre las personas, el tiempo de estar y de imaginar juntos), porque lo más importante de la imagen (particularmente la fotográfica) no se deriva sólo de una relación con la forma, sino con el tiempo. El tiempo del encuentro, del hallazgo compartido, del estar presentes. Se trata pues de trabajar con el lenguaje del acontecimiento: lo que muestra invoca lo que no muestra.

Así, *Me sobra barrio* busca entender y proponer otros significantes de la imagen. Planteado como un dispositivo de escucha e intervención comunitaria en constante transformación en la zona sur oriente del Centro Histórico, éste conformó su primera edición con ocho proyectos de creación artística y se expande en esta segunda edición con seis. Catorce procesos con búsquedas, producción, métodos y alcances de mucha diversidad entre sí, donde se hace comunidad, y "hacer comunidad es poner en crisis la propia idea del Estado", afirma Yasnaya Elena Aguilar.[7] Esta comunidad revisitada a través de los seis proyectos de este 2019, transita por testimonios de mujeres deportadas y retornadas que buscan organizarse para apoyarse entre ellas y luchar por sus derechos; por los procesos de autoorganización frente a un proceso de expulsión prácticamente inevitable de los habitantes del edificio Trevi; por retratos, mapas y relatos de vida de una serie muy diversa de habitantes y trabajadores de la zona; por la representación y el cuestionamiento de la identidad a través del cuerpo como subversión y crítica de la estética en los jóvenes, de los momentos e instantes que retratan el encuentro espontáneo entre el artista y los

7 Líder mixe y escritora oaxaqueña.



transeúntes, y la dificultad del contacto con el otro; por la memoria y el afecto de habitantes y trabajadores de la calle Revillagigedo.

Proceso

Dar a ver, título de la muestra de la segunda edición de *Me sobra barrio 2019*, es el breve recuento de un camino aún en tránsito. Proceso vivo de diálogos entre comunidades que se entretejen. Una ruta inciada hace dos años como una propuesta planteada al Centro de la Imagen, central actor del arte de la fotografía y más, que abrazó la idea y al cual agradezco profundamente. Éste es un proyecto curatorial participativo de acción social y vinculación comunitaria, cuya base es una convocatoria abierta y anual de residencias para desarrollar proyectos de investigación artística que desde su metodología y sus objetivos propongan procesos colaborativos y co-participativos con los diferentes grupos e individuos que habitan, trabajan, estudian o transitan en el suroccidente del Centro Histórico de la Ciudad de México.

El trabajo se apuntala y conduce a través de un proceso constante de acompañamiento y asesorías, así como de un seminario de investigación desde donde se abordan, por un lado, herramientas de investigación etnográfica y antropológica para el trabajo con comunidades específicas y, por el otro, en torno a gramáticas de la creación, procesos colaborativos y arte público.

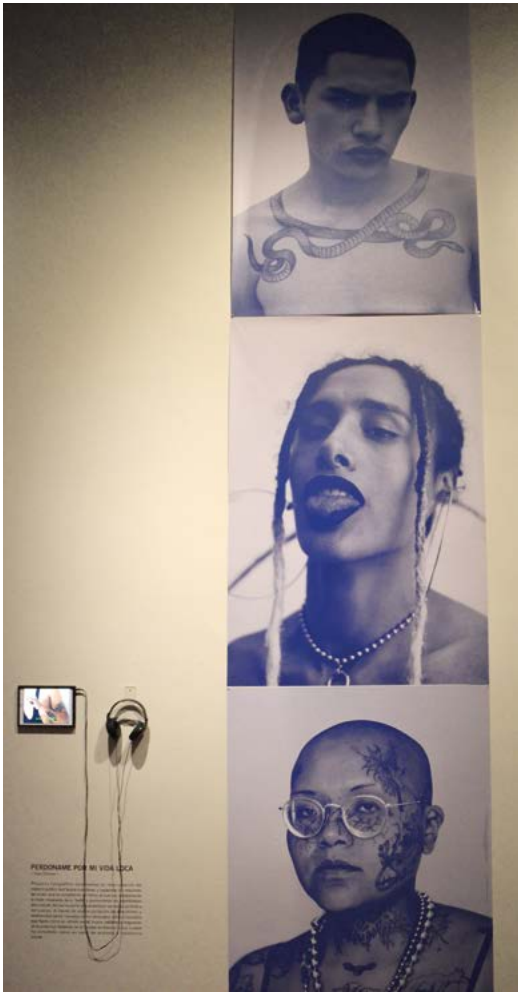
Después de cuatro meses de intenso trabajo con las distintas comunidades (jóvenes, mujeres retornadas y deportadas, trabajadores, comerciantes, comunidad LGBTTTI+, artesanos, comerciantes, personas en situación de calle, trabajadores en la vía pública, entre otros), y acompañado por los resultados se presentan en el espacio público donde se realizaron las residencias. La reinterpretación y la re-visión comienzan.

¿Cuál es la distancia entre el inquietar y el poner en crisis, entre el hacer vinculación y el hacer comunidad, entre el hablar con el otro y crear con el otro, entre un museo que dentro de sus muros se especializa en el mirar y un museo que en su barrio indaga sobre el escuchar?

Estamos en un momento de redifinición de los sujetos, los grupos y las comunidades, en términos políticos y sociales. México atraviesa por un periodo histórico particular donde al tiempo que se abren posibilidades nuevas de trans-

formación, las contradicciones se agudizan y la polarización se acentúa; donde algunos de los caminos trazados por las luchas sociales a lo largo de varias décadas han ganado terreno y otros lo han perdido; donde las comunidades se enfrentan a nuevos obstáculos que cobran formas inesperadas o demasiado arraigadas.

Las acciones y reacciones desde el arte y los artistas se ven interpeladas por una urgencia de nuevas prácticas colaborativas e imaginativas, y por llamados a pensar(-nos) en colectivo y construir frentes ante los embates del sistema económico, las distintas violencias y el individualismo exacerbado. *Me sobra barrio* es un llamado a recuperar la capacidad de asombro y de indignación. A impulsar de forma polifónica una plástica social, en términos de Joseph Beuys, a través de un proyecto de arte público que no centre su acción en la producción de obras sino en la construcción de vínculos, y entiéndase el vínculo como esa posibilidad del encuentro para construir junto con otros nuevos relatos de nuestro estar y ser en el mundo.



Defensa del territorio y el medio ambiente

174 **Valle de Anáhuac**
Carlos Gamboa

186 **Carta del Lago de Texcoco**
Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra/ Al-Dabi Olvera

190 **Aprender a ayudar: breves apuntes para el acompañamiento a organizaciones sociales desde el ámbito editorial**
Ariadna Ramonetti

196 **¿Qué es el Museo Animista del Lago de Texcoco?**
Adriana Salazar Vélez

202 **Retorno al Tlalocan**
Brenda Anayatzin Ortiz Guadarrama

210 **Malpaís**
Amauta García

218 **Yo-Tlaolli**
Aldo M. Muñoz

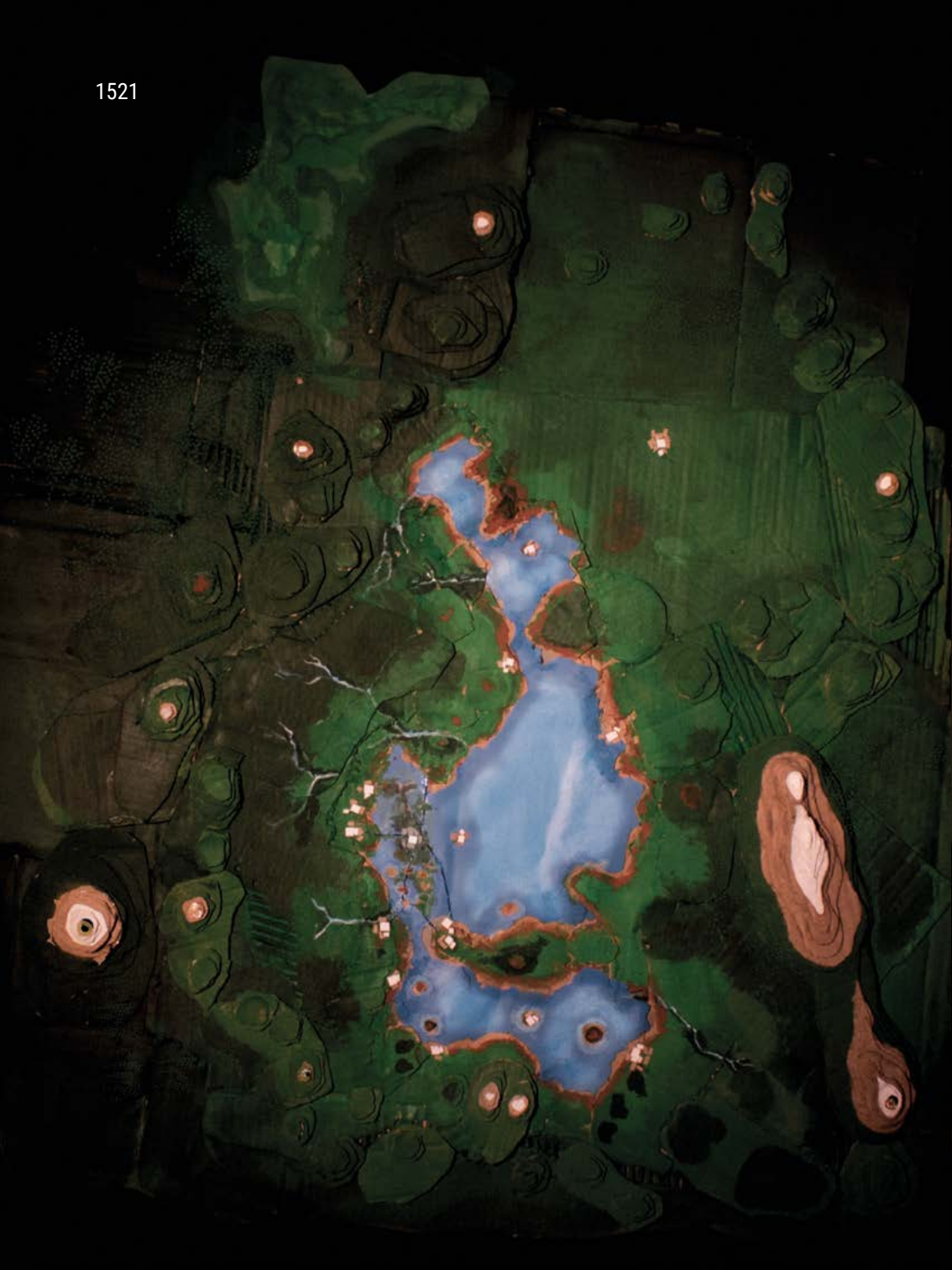
228 **Naturaleza Post-Industrial**
Mariana Gullco

El Valle de Anáhuac

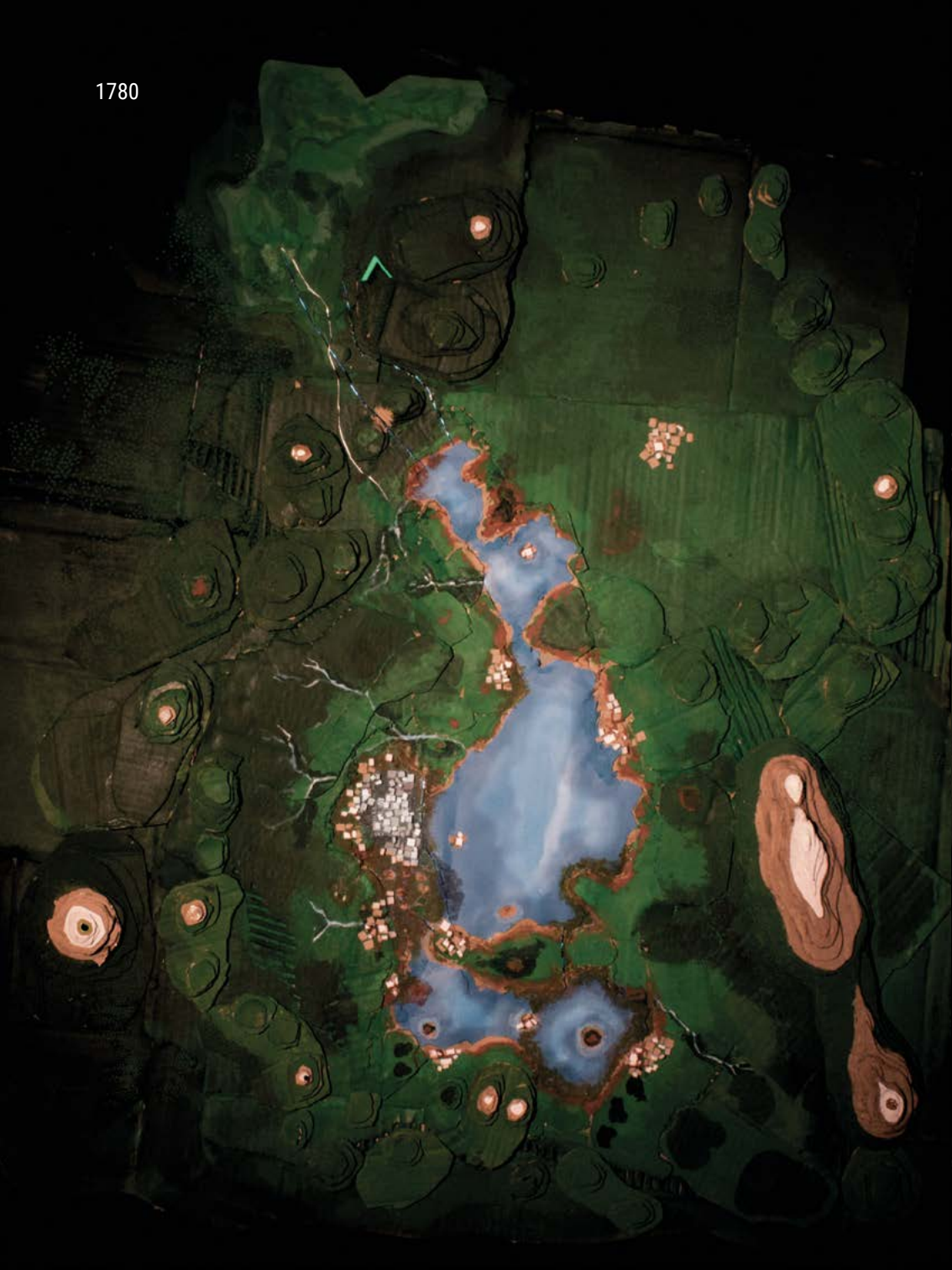
Carlos Gamboa

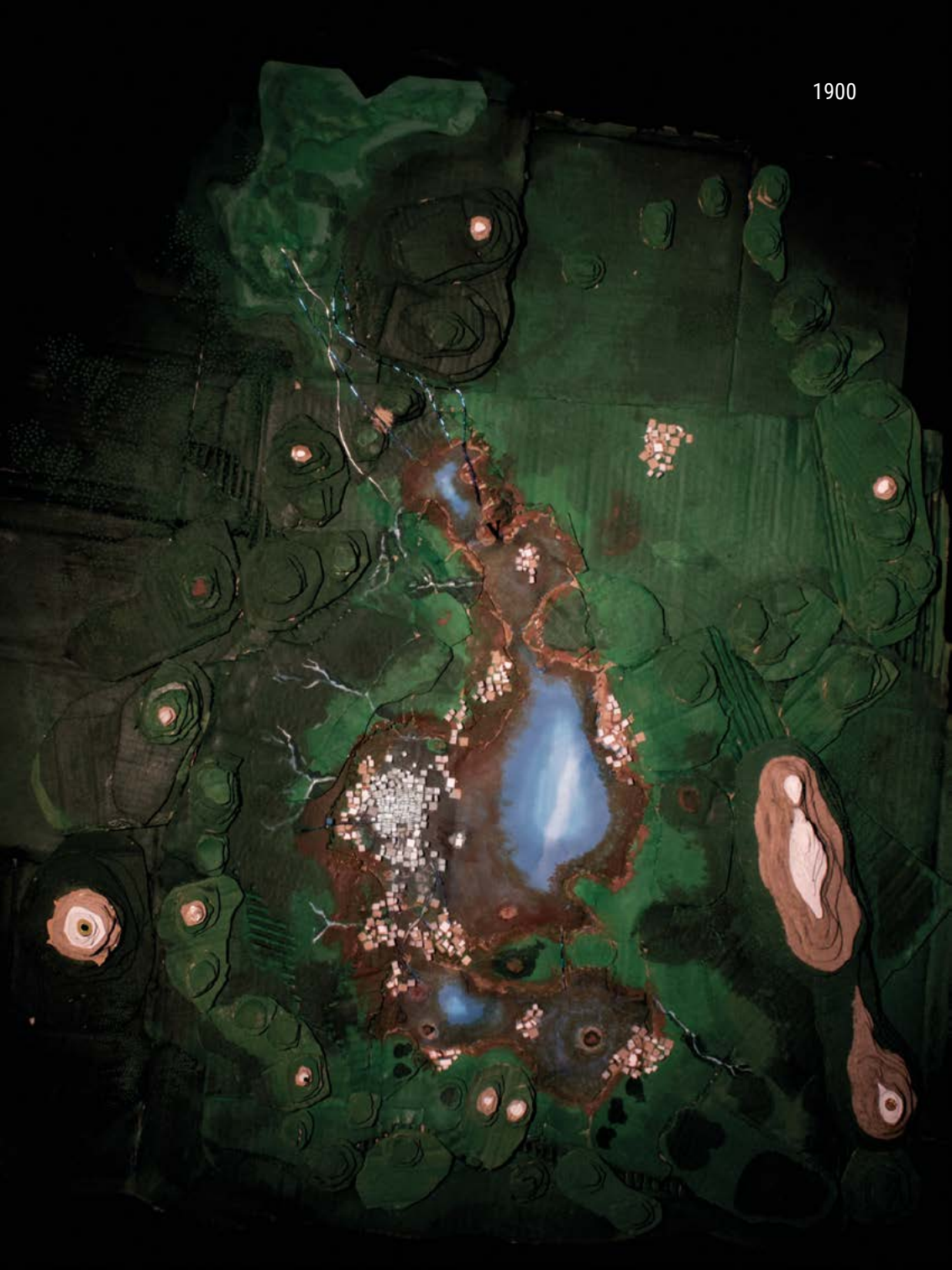

30 000 A.C.


80 A.C.


1521


1630


1780


1900


1940


1975

2000





2017

Carta del Lago de Texcoco*

Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra
Campaña #YoPrefieroElLago

Desde que nací supe del lago.

Es la herencia de mis padres.

Es la vida que tenemos, la que queremos que nuestros nietos vivan.

Anáhuac es estar entre aguas.

Peces, ranas y ajolotes. Patos, chichicuilotes y golondrinos.

No faltaban quelites, quintoniles, verdolagas.

Los pueblos supieron convivir con las aguas, recogiendo el ahuautle, el tequesquite.

Ese lago se llama libertad.

Soy más pequeño pero también me tocó vivirlo. Daba gusto ver las parvadas. Ahí jugábamos, nos metíamos a nadar, a hacer maldades. Nuestra relación es muy íntima.

Somos la generación que despidió a los lagos.

El ahuautle, el caviar de los pobres, ahora es inalcanzable.

Ya no hay culebras de agua: torbellinos que se desvanecían y dejaban animales dispersos en la laguna.

Tenemos muchos recuerdos y a veces soñamos que ahí andamos.

Y cuando llegamos no hay nada.

Esto viene de muy atrás, de la época de la Colonia: Enrico Martínez, Francisco de Garay, Porfirio Díaz; Tajo de Nochistongo, Canal del Desagüe, Drenaje Profundo.

Las políticas estúpidas sacan el agua de esta cuenca.

Algún día lo lograremos revertir.

¿POR QUÉ ME ESTÁN MATANDO?

¿Por qué me quieren sepultar?

Todos quedaron asombrados al llegar al lugar donde nací. En mis orillas surgieron pueblos cultos. Jamás se les ocurrió destruirme.

Pero llegaron los conquistadores con gran crueldad y violencia.

La historia no ha quedado atrás. Tras cientos de años continúa el desastre.

La tierra se hunde.

La naturaleza retoma su caudal.

¿De dónde han salido tantos expertos?

Hasta los que me hacen daño comen de mí.

En este territorio, en tiempos de lluvias, sigo luchando. Aquí pueden verme. Soy la historia pasada, presente y futura.

Y, con orgullo, mis hijos me presentan al mundo.

DESDE LOS PUEBLOS de la orilla del lago les decimos.

Existimos.

Queremos que nos vean.

La tierra es nuestra madre.

Nos llama. Nos abraza con sus frutos. Bendita tierra que me das una tortilla, que me vas a dejar descansar en ti.

México debe saber que en su mesa, todos los días hay un campesino.

El aeropuerto nos va a dar la muerte.

Por eso día con día estamos gritando, en diferentes lugares lo gritamos.

2001, un decreto: era el despojo de nuestras tierras. En 2002 todos los pueblos dijimos que no.

2006, Peña Nieto, criminal.

Golpeados. Heridos. Muertos. Allanamiento de hogares. Mujeres violadas. El tejido social roto.

División y violencia. Miedo. De día y de noche, un ruido violento.

No conocíamos la incertidumbre.

¿Por qué sobrevuelan nuestro territorio?

Al grupo aeroportuario: No eres el dueño para entregar nuestras tierras.

Como Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra estamos expuestos al racismo, la violencia, todos los días.

Nuestras abuelas y abuelos vivieron esclavitud en las haciendas. Fueron revolucionarios y la herencia que nos entregaron la disfrutamos.

La seguridad era estar en nuestras tierras.

Pero el gobierno tiene otro estilo de vida. Por eso se dice este es un proyecto de muerte.

La palabra desecar me da coraje, como una persona que muere de sed.

Amarran al lago con palabras mecánicas. Ya iniciaron la entubación.

Esta es la etapa final, no solo para los de la orilla del lago.

Pero algo nos dice que no se va a consolidar.

La dignidad y la razón son más fuertes.

VUELVEN A SURGIR MIS HIJOS, quienes no olvidan su origen.

Incansables me defienden.

Cuando los encuentres, ¡respétalos!

No saben de guerra, no quieren sangre. Pero están dispuestos a dar la vida.

Los pueblos de la orilla se dan cuenta que sin mí, morirán también.

A mis hijos no hay dinero que los compre, riquezas que los conquiste.

Saldrán a las calles a decir que yo existo.

Mis hijos hablan por mí.

ESTO ES MAGIA.

En un libro descubrí que ese lugar es intocable, es sagrado, algo que nuestros antepasados sabían.

Debemos tener la intuición histórica, esa codificación que tenemos para defender el territorio.

Aprendí de la lucha a amar la tierra, a sentirla. El viento, ese arrullar de hojas de milpa.

El olor de la tierra transmite algo que debes interpretar.

Esa magia en un solo grano se multiplica hasta en cientos.

Tenemos raíces, tenemos esperanza de un futuro con el Lago de Texcoco.

Lo que mis compañeros han hablado es vida. Tienen mucho que decir.

El lago habla, es el testimonio, la fuerza más poderosa.

Este lugar fue creado por la naturaleza y en relación con la naturaleza seguiremos existiendo.

*Sobre la Carta del Lago de Texcoco

Al-Dabi Olvera

La Carta del Lago de Texcoco es un documento poético-político que nació con la intención de hacer resonar la voz del Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT), una organización nacida en 2001 a partir de la expropiación de su territorio ejidal y lacustre para la construcción de un aeropuerto.

Lanzada durante la campaña *#YoPrefieroElLago* a finales de 2018, en un contexto de debate público sobre el destino de la cuenca de México y del mencionado proyecto, la carta ofrece una serie de reflexiones sobre el modo de colaborar interdisciplinariamente, con una perspectiva política clara en conjunto con la participación activa de las comunidades.

El 28 de septiembre de 2018, un equipo de artistas y periodistas pertenecientes a la campaña *#YoPrefieroElLago* acudimos al Museo Paleontológico de Tocuila para dialogar con 20 mujeres, hombres, niñas y niños de Acuexcomac, Tocuila y Atenco.

Previo acuerdo, les planteamos las siguientes preguntas para contestar en rondas: *¿cuál es tu relación con el lago?, ¿qué crees que diría el lago de terminar de construirse el aeropuerto?, y ¿qué diría el lago de cómo lo has defendido?.*

Las preguntas fueron diseñadas a partir de las *Prácticas Narrativas*, una técnica creada por el trabajador social y terapeuta australiano Michael White. Así, la intención de las anteriores preguntas era forjar una traducción comunitaria de la voz del lago. El lago hablaría mediante la experiencia de quienes lo habitan, quienes lo vieron desaparecer y quienes tienen la intención de recuperarlo.

La práctica duró alrededor de cuatro horas. Fue grababa en audio. Algunos pedazos de las voces de las personas quedaron plasmados en cartulinas pegadas en las paredes del Museo. Luego editamos las frases en primera persona. Leímos una primera versión en voz alta ante las personas de las comunidades, quienes hicieron observaciones. Durante una semana editamos la carta para reducirla a tres cuartillas. Llevamos de vuelta la carta a las comunidades para que la leyeran e hicieran anotaciones. Finalmente, integrantes del FPDT leyeron la carta ante un sonidista, quien creó con su palabra un audio con varias voces que puede ser consultado en el sitio: https://todosvsnaicm.org/carta/.

La carta estaba diseñada para ser contestada por organizaciones y personas externas a las comunidades. Esto no ocurrió. Sin embargo, habitantes de estos pueblos la pidieron para reproducirla, pegarla en sus puertas, pintarla. Además, ocurrió otra cosa con ella: como si fuera una premonición, algunos de sus versos sobre su intención a futuro para el Lago de Texcoco comenzaron a hacerce a realidad: el aeropuerto cayó y los pueblos ven, en este contexto, que la música del lago, su voz, vuelve a sus oídos.

Aprender a ayudar: breves apuntes para el acompañamiento a organizaciones sociales desde el ámbito editorial

Ariadna Ramonetti Liceaga

Fui admitida en el doctorado en antropología social en la Universidad Iberoamericana en otoño de 2013 con el anteproyecto de investigación: *Modelos y estrategias para tomar espacios. Un estudio antropológico sobre el carácter político del arte público en la Ciudad de México*. Desde 2005 y hasta entonces, me había desempeñado como gestora cultural, productora de exposiciones y curadora en México. Uno de los motivos que me llevó a estudiar antropología fue el deseo de obtener herramientas metodológicas más allá del campo artístico. Quería comprender la manera en la cual diversos artistas contemporáneos incorporaban estrategias de las ciencias sociales en su producción visual, como lo son el trabajo de campo etnográfico y las entrevistas a profundidad. Otra razón fue darle continuidad desde el ámbito académico a un proyecto público autogestionado que inicié en 2005 y concluí en 2009, llamado *Trolebús.*, el cual consiste en la recuperación de un trolebús procedente de Japón abandonado en la colonia Roma de la Ciudad de México a principios de la década del 2000. Lo volví espacio para intervenciones tanto artísticas como no artísticas que reflexionaban sobre la noción de habitar un espacio común y cotidiano.

En verano de 2014 acudí a hacer trabajo de campo a la región de Texcoco como parte del programa doctoral en el que me encontraba inscrita. Ahí decidí cambiar por completo mi tema de tesis para poder documentar cómo es que el paisaje social y el territorio cambiarían radicalmente debido a la construcción del Nuevo Aeropuerto Internacional de México (NAIM) en el lecho del lago de Texcoco, el cual fue anunciado en otoño de 2014 y cancelado mediante una consulta pública a finales de 2018.

Durante todo 2016 y una parte de 2017 tuve la oportunidad de acompañar a varios campesinos y pequeños propietarios de Atenco y Texcoco agrupados en el Frente de Pueblos en Defensa de la Tierra (FPDT). Ellos han resistido al emplazamiento de un aeropuerto en lo que consideran su territorio desde 2001, y quienes se vieron obligados a renovar su lucha debido a la inminente construcción del NAIM. Este acompañamiento me llevó a involucrarme con la organización en diversos niveles, donde siempre estuve en

favor de participar activamente puesto que me identificaba también con varios de los argumentos del Frente. Es un atentado contra la naturaleza dejar morir al lago de Texcoco –a quien trato en mi tesis como un agente con aspecto no humano– para sustituir su presencia por la de un aeropuerto; afectando colateralmente los derechos de estas comunidades a la tierra, al agua y a transitar libremente por el territorio que habitan, del cual el lago forma parte.

La primera fase constructiva del aeropuerto poseía un carácter profundamente agresivo con el medio ambiente, ya que para cimentar tanto las pistas como la terminal aérea era necesario desecar lo que quedaba del lago de Texcoco. Esto significaría sacrificar más de 4,000 hectáreas e implementar un sistema de precarga mediante un tipo de piedra volcánica llamada tezontle, que por su porosidad absorbería el agua que aún quedaba en el lago. Para ello se extrajeron millones de metros cúbicos de tezontle[1] de prácticamente todos los cerros de la región. Estas nuevas "minas" estaban siendo explotadas por caciques locales y eran resguardadas por grupos de choque. Lo mismo ocurría en otras regiones al noreste de México, donde se documentó la presencia de hombres armados que guardaban accesos a minas y a obras públicas.

Si bien las corporaciones que construían el aeropuerto no eran empresas mineras, sí hay un *lugar de enunciación extractivo* y de carácter geológico basado también en la destrucción de formas de vida y en el trastrocamiento de la reproducción social en un territorio dado. Lo que produjo un necropaisaje en las sierras del oriente de la cuenca de México, a la fecha prácticamente imposible de restaurar.

Comprender completamente las implicaciones de esto que explico de manera sucinta, me llevó varios meses de investigación.

Pensando también desde el ámbito de la producción cultural, la única manera que encontré para crear puentes entre el Frente y mi posición de etnógrafa en aquel momento fue estar con ellos, prestar ayuda, sobre todo conversar mucho. Se me solicitó, por ejemplo, ayudarles a bajar información de internet, levantar pietaje en video, revisar ortografía y gramática de algunos textos y finalmente terminamos haciendo una publicación muy sencilla, por iniciativa de la organización, a la que llamamos: *¡De Frente! Órgano informativo libre y consciente*. Editamos 21 números entre 2016 y 2017. El FPDT me proporcionaba los textos, la mayoría de ellos sobre conflictos relacionados con el NAIM. Yo estaba encargada

1 Bitácora de vuelo, en Noticieros Televisa, 30 de mayo de 2016. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=c3y0smu1TAM], consultado el 14 de marzo de 2019, 9:42 a 10:32.





del diseño y se imprimían de 100 a 500 ejemplares en un duplicador electrónico risograph para después repartirlos en eventos públicos y asambleas del Frente en diversos pueblos de Atenco y Texcoco. La intención de este órgano informativo era la divulgación del grave problema ecológico, agrario y legal que traía consigo la construcción del NAIM, por ejemplo, la cuestión extractiva para la cimentación de las pistas que describí a grandes rasgos hace un momento, era un tema recurrente en la publicación, así como el pago de prebendas y sobornos llevados a cabo desde la Presidencia Municipal de Atenco para que los propietarios de las parcelas colindantes con el lago aceptaran el Dominio Pleno o, bien, las vendieran para poder ampliar el polígono de construcción del NAIM de aproximadamente 4,000 hectáreas a más de 5,000.

Al tiempo que me encontraba en campo y realizaba la publicación con el FPDT, empecé a hacer investigación bibliográfica y de archivo para comprender las implicaciones de lo que estaba observando en aquel 2016; así pude percatarme que la mayor parte de la información respecto al despojo provenía casi exclusivamente del ámbito académico y científico brasileño, chileno o argentino. Por ello es que comencé a editar *Islario* a finales de 2016, la cual es una revista sin fines de lucro que pretende visibilizar desde ámbitos como las artes visuales, la etnografía, el periodismo de investigación y los estudios patrimoniales estos procesos neocoloniales de extracción de bienes naturales y culturales que impactan a quienes los padecen.

A diferencia de otras latitudes del continente, como Perú o Chile, donde el despojo ocurre principalmente por empresas dedicadas a la minería o a los monocultivos, en México suele ser a través de proyectos de infraestructura estatal. Es decir, es el propio Estado quien despoja a sus ciudadanos, todo con la participación de diversas corporaciones, por supuesto. La diferencia respecto a los patrones de explotación de hace 50 o 60 años es la modificación de las propias leyes agrarias, energéticas, forestales, sobre fauna y bienes naturales no renovables. Con ello se otorga mayor permisividad a las corporaciones que explotan minerales a cielo abierto o a la misma industria petroquímica, apropiándose de espacios que antes eran de uso comunal y de vocación principalmente agrícola.

En este sentido, el objetivo de *Islario* no es sólo la divulgación de conflictos sociales derivados del despojo de agua, tierra y territorios, también busca forjar un archivo de cara al futuro que contribuya a discutir otras problemáticas asociadas a dichos conflictos como lo son el colonialismo interno, la migración, la margina-

ción y la violencia económica. Así como el papel que juega el patrimonio material e inmaterial en la construcción de discursos identitarios oficiales para desentrañar las motivaciones de las corporaciones transnacionales, y de lo que queda de los Estados-Nación. Motivaciones que los llevan a arrebatar a pueblos enteros la identidad, la propiedad individual y colectiva, la cultura, los espacios rituales y de esparcimiento y por supuesto, los medios más básicos de subsistencia tanto a comunidades rurales como metropolitanas cuando se concreta un proceso de despojo y su consecuencia inmediata: el desalojo forzado.

El nombre *Islario* es tomado de una enciclopedia geográfica de islas (*El islario general de todas las islas del mundo*), llevada a cabo por el cartógrafo Alonzo de Santa Cruz en 1560. En él se incluyen diversas regiones e islas del mundo recientemente colonizado por la expansión territorial centroeuropea iniciada por España, Portugal, Gran Bretaña y Holanda. Para mí la palabra *Islario* sintetiza bien las ideas de "agua" y "tierra", de límite, de orilla y la idea de desplazamiento, implicada en la noción de despojo y parafraseando a la investigadora caribeña Yolanda Wood, considero que las islas, que siempre han sido el espacio natural del deseo y los anhelos, también se desplazan.

Para el primer número convoqué a diversos artistas visuales a colaborar con textos de su autoría, como el caso de Eduardo Abaroa, Adriana Salazar y Miguel Fernández de Castro. Para el segundo participaron los artistas Rolando López, Pilar Villela y Javier Fresneda, entro otros. Para el tercer número invité al antropólogo Emiliano Zolla como editor y tuvimos excelentes colaboraciones como la de Brenda Caro Cocotle y Ramiro Chaves.

Creo que es posible, en tanto productores culturales, contribuir con la noción de resistencia. Y si se tienen la disposición y el tiempo, promover diversos procesos de acompañamiento que puedan concretarse en una obra, una publicación o algún tipo de memoria visual. Con el fin de difundir las diversas causas por las que se lucha en contra del extractivismo, el despojo, la violencia económica y el desplazamiento no sólo desde los circuitos tradicionales del arte y la cultura, sino también a ras de tierra, apoyando y acompañando a esas organizaciones sociales e individuos que todavía resisten y quienes no se han doblegado ante la imposición y el desasosiego.

¿Qué es el Museo Animista del Lago de Texcoco?

Adriana Salazar Vélez

Ciudad de México, abril 1 de 2019

El Museo Animista del Lago de Texcoco (MALT) nació en septiembre de 2015 como parte de una investigación artística sobre las tensiones entre lo vivo y lo inanimado, presentes en el contexto actual de la Ciudad de México. El escenario para situar dicha investigación ha sido el territorio del antiguo lago de Texcoco: una enorme laguna irreversiblemente afectada por el crecimiento exponencial de esta capital. Hacia 1500, este cuerpo de agua ocupaba dos terceras partes de la actual zona metropolitana, extendiéndose incluso hasta la región nororiental del Estado de México. A partir de la fundación de una nueva ciudad colonial sobre las ruinas de la antigua Tenochtitlán, el agua lacustre fue progresivamente canalizada hacia la cuenca del río Tula, en el vecino estado de Hidalgo. En 1971, el lecho de Texcoco ya había sido desaguado por completo, mientras sus terrenos se reducían a un área desertificada de aproximadamente 8,000 hectáreas localizadas en el margen nororiental de la ciudad.



El lago, aparentemente transformado en un colosal baldío, ha acogido desde entonces múltiples disputas políticas, sociales, económicas, biológicas, e incluso geológicas, las cuales constituyen un microcosmos de algunos conflictos que aquejan ampliamente a México y a otros territorios sujetos a procesos similares de urbanización: disputas alrededor del reparto de agua y tierra, tensiones entre lo urbano y lo rural, luchas entre diferentes formas de vida intentando prosperar, superposiciones entre el Estado y ciertas iniciativas privadas, entre otros conflictos.

Este territorio aún sigue siendo llamado "lago", a pesar de haber perdido toda su agua y de haber sufrido modificaciones radicales. Pareciera ser que el "lago" se presenta ahora como un fantas-

ma, manifestándose a lo largo de diversas tentativas de ocupación de su cuenca, resistiendo y reanimándose: la sal que emana de la tierra lacustre, la vegetación foránea que crece en ella y el fracaso sistemático de las construcciones humanas emplazadas sobre su suelo serían algunas de estas manifestaciones.

Esta condición fantasmal del lago de Texcoco, unida a sus persistentes conflictos, ha detonado la orientación *animista* de este museo.



La noción de animismo, acuñada durante el surgimiento de la antropología, se refirió en su origen a un conjunto de saberes, costumbres y prácticas que no encajaban en la visión moderna del mundo, buscando colonizarlas en el acto mismo de nombrarlas. Esta visión moderna sostenía que conocer el mundo era dividirlo: lo vivo y lo inanimado, lo civilizado y lo primitivo, la naturaleza y la cultura debían permanecer separados el uno del otro, permitiendo en ello ordenar objetos y seres que en principio aparecían desordenados. Según esto, la visión moderna entendía este particular orden como el único posible. Los pueblos estudiados por los primeros antropólogos fueron entonces considerados animistas al tener otras relaciones con el lugar que habitaban, en las cuales lo inanimado y lo vivo se confundían, la cultura aparecía indistinguible de la naturaleza y su mundo era uno entre una multiplicidad de mundos posibles.

El Museo de Antropología es una institución que da continuidad al orden moderno del mundo: las culturas que se organizan en sus espacios y acervos disponen el mundo de la cultura como una instancia separada de aquél de la naturaleza, y a través de líneas de tiempo, narrativas y modos de exhibición, alejan al presente (lo vivo) del pasado (lo inanimado).

Siendo animista (actualizando y potenciando esta palabra otrora peyorativa), este museo busca poner en acción múltiples entrelazamientos, intersecciones y borraduras entre lo vivo y lo inanimado, entre naturaleza y cultura, situándolas en el contexto del actual lago de Texcoco. Dicho lago, como se menciona más arriba, existe hoy como un entramado *naturcultural* que pone en cuestión

la idea misma de "lago" desde su propia fenomenología: este territorio ha sido históricamente aprehendido como una "naturaleza" para ser dispuesta, delimitada, transformada en artefacto y símbolo de dominación sobre una geografía particular.

Para dar cuenta de su complejidad sin reducirla, este museo abre lugar a otros saberes, otras temporalidades, otros contextos y otras prácticas que no han tenido cabida en las historias ya registradas de la cuenca central mexicana, entretejiendo el presente con el pasado, animando el pasado en el presente y encontrando en el camino nuevos modos de existencia para este lago. Para esto, el MALT se ha soportado sobre la diversa materialidad depositada durante el curso de las décadas posteriores a 1971 sobre la superficie de este lecho lacustre.



El MALT ha tomado forma tras haber reunido una colección de piezas diversas, encontradas sobre el suelo de esta cuenca entre octubre de 2015 y abril de 2017, en el curso de una serie de exploraciones realizadas en sus terrenos. Su colección ha crecido hasta contener cerca de 500 piezas de diversas materialidades: muestras de roca; fragmentos de materiales de construcción de viviendas desalojadas y emplazadas sobre el margen suroriental de los terrenos lacustres; ruinas de edificios desplomados durante el terremoto de 1985; escombros de proyectos infraestructurales fallidos; documentos gubernamentales; mapas; vegetación; muestras de suelo.

Estas piezas han sido posteriormente ordenadas de acuerdo con el lugar que ocuparon dentro de la existencia reciente del lago, formando en ello cuatro categorías museológicas: *Proyectos del gobierno, El desalojo, Terremoto de 1985 y Futuro aeropuerto.*

Asimismo, a esta colección se han incorporado 20 muestras videográficas, capturadas en sitios estratégicos de los terrenos lacustres cuyo suelo muestra el carácter heterogéneo del actual lago de Texcoco: una vez desecado su lecho, su suelo lacustre ha sido progresivamente modificado por proyectos infraestructurales, desechos de la Ciudad de México arrojados en sus terrenos, iniciativas de

regeneración ecológica, urbanización de ciertas porciones de suelo, abandono institucional, entre otros factores. En ello, el MALT incorpora a su acervo la topografía misma del lago de Texcoco, transformada en "colcha de retazos" de diferentes combinaciones de tierra salitrosa, rocas, materiales sintéticos, plantas, basura y agua.



Las operaciones taxonómicas efectuadas sobre la colección del MALT están como base de un proyecto de museografía experimental. Como lo mencioné más arriba, el lago de Texcoco es una zona de conflicto, tanto como es un fantasma del pasado de la Zona Metropolitana de la Ciudad de México. De acuerdo con esto, la construcción de un *museo animista* de dicho lugar debe aproximarse tanto a la vida latente del lago, manifiesta de un modo particular en cada una de las piezas de esta exhibición, como a las demás vidas que se hayan desprendido de su proceso de desecación: la vida social, económica, política y ecológica del lago de Texcoco.

Así, el MALT ha buscado activar su colección de un modo particular: incorporando las múltiples manifestaciones de vida asociadas a este lago a través de la inclusión de diversas voces que aporten, expandan o modifiquen sus narrativas museológicas, y poniendo dichas voces a reverberar en la esfera pública. Para esto, cada puesta en público del MALT plantea un espacio de disposición de los objetos coleccionados que opere a la vez como un espacio de encuentro y discusión, abierto a diversos asuntos: los acontecimientos ocurriendo en la zona lacustre, las investigaciones relativas a ésta generándose desde diversas disciplinas, los ejercicios de cuidado y defensa de sus terrenos, así como algunos conflictos afines ocurriendo en otros contextos.

Aquello que se diga sobre esta colección de materiales reunidos por el MALT podrá reformularse, sumarse a una multiplicidad de voces o trazar líneas de fuga hacia otros contextos con características afines. En ello, sus piezas se movilizan a partir de la actividad que ocurre en su espacio de emplazamiento, integrando paulatinamente nuevas formas, distribuciones espaciales y puntos de vista, en lugar de fijarse para ser contempladas de manera unívoca.



Las piezas que se hospedan en el MALT, en este sentido, existen como detonadoras de conversaciones, activadoras de saberes sobre ellas mismas, evocadoras de relatos relativos al contexto de este lago o articuladoras de historias sobre otras situaciones. Así, más que ser un espacio de exhibición que ordena y fija sus objetos, este museo es una estructura migrante y adaptativa que tiene como fin producir y alojar en ella nuevos saberes: un museo que se inserta en otros museos e instituciones, creciendo y cambiando cada vez que se emplaza.

Bajo esta premisa, a lo largo de 2018 el MALT fue exhibido en el Centro Cultural Clavijero de Morelia (marzo 22 a abril 23) y el MUCA-Roma (agosto 30 de 2018 a enero 6 de 2019), en la Ciudad de México. En Morelia, las piezas de este museo animista detonaron discusiones sobre la recesión de los lagos en el estado de Michoacán, la situación de la biósfera que resguarda la mariposa monarca y ciertos procesos de defensa comunitaria del agua en esta región mexicana. Estableciendo conexiones entre la historia de desecación de los lagos de la cuenca de México y la disminución de las aguas en el lago de Cuitzeo, así como lanzando puentes entre la crisis hidrológica de la Ciudad de México y crisis similares que aquejan a ciudades como Morelia, el MALT convocó una serie de encuentros alrededor de sus colecciones y expandió los límites del lago de Texcoco más allá de los confines de su zona metropolitana.

En su emplazamiento en el MUCA-Roma, en la Ciudad de México, el MALT buscó invocar algunos problemas propios de esta metrópolis, entendiendo dichos problemas como un sistema de fenómenos interconectados demandando diferentes perspectivas y puntos de articulación. El abastecimiento desigual de agua, la urbanización fallida de su territorio, las afectaciones ecológicas en diferentes entornos aparentemente aislados, los efectos de los sismos, el hundimiento del suelo y el despojo generado por el megaproyecto Nuevo Aeropuerto Internacional de México (NAIM) encontraron convergencia entre las piezas de la colección del MALT.



A través de una serie de encuentros, charlas, talleres y otras actividades llevadas a cabo entre agosto y diciembre de 2018, el MALT convocó en el MUCA-Roma a diversos agentes implicados con las problemáticas anteriormente mencionadas, para situarlas en las memorias lacustres que caracterizan sus piezas. Así, se hizo énfasis en ciertas implicaciones socioambientales derivadas de la tentativa de construcción del proyecto aeroportuario en los terrenos del lago de Texcoco: se discutieron el despojo de tierras, la desecación de cuerpos de agua, la extracción minera, entre otras implicaciones.

Creciendo a partir de esta suma de estrategias, saberes y disciplinas, el MALT ha sido desde el inicio un esfuerzo colaborativo, fundado y dirigido por Adriana Salazar; curado por David Gutiérrez, Cecilia Delgado-Masse, Chantal Garduño, Maxime Dossin y Ariadna Ramonetti; asesorado por Iván Mejía, Elia Espinosa, Alberto López-Cuenca y Ernesto Carrillo; realizado por Adriana Kozub, Esther Rivas, Nobara Hayakawa y Yorely Valero; producido por Selene Castillo, Magali López, Lucía Peñalosa, Isaac Correa, Araceli Molina, Rafael Gutiérrez, Karla Rodríguez, Kimberly Lima, Magui Ponce, Diego Rodríguez, Azucena Vargas, Uriel Carmona, Sergio Arroyo, Ana Sofía Colado, Melanie Leal, Cecilia Crescencio, Alfredo Huerta, Mariana Toraya, Carlos Reyes, Diego Hernández, Karla Téllez, Claudia Márquez, Melissa Aguilera, Víctor Sandín, Martha Gutiérrez, Alina Hernández, Mari Carmen García, Mariana Labrador, Víctor Pérez, Daniela Méndez, Yolotzin Jiménez, Leo Rosas, Diana Suazo y Andrea González.

Retorno a Tlalocan

Brenda Anayatzin Ortiz Guadarrama

Los antiguos de esta tierra decían que los ríos todos salían de un lugar que se llama Tlalocan, que es como un paraíso terrenal, y también decían que los montes que están fundados sobre él, que están llenos de agua, y por fuera son de tierra, como si fuesen grandes vasos de agua, o como casas llenas de agua; y que cuando fuese menester se romperán los montes, y saldrá el agua que dentro está, y anegará la tierra; y de aquí acostumbraron a llamar a los pueblos donde vive la gente *altépetl,* quiere decir monte de agua o monte lleno de agua.

Fray Bernardino de Sahagún, *Historia General de las cosas de la Nueva España*, 1577.

El proyecto presente resulta de una investigación práctica y reflexiva en torno a dos ejes centrales. El primero se propone realizar acciones en favor de la defensa y rescate de un espacio sagrado natural[135] ubicado en el Estado de México, el volcán Nevado de Toluca y sus alrededores. Para acompañar y cooperar desde el arte en la difusión del trabajo de las organizaciones en defensa del territorio que lo protegen, buscando abonar en el fortalecimiento del legado ecológico y cultural y las relaciones sociales que en torno a dicho espacio se han desarrollado a lo largo de la historia hasta la actualidad.

Por otra parte, también se exploran los modos en que las imágenes operan como vehículos comunicativos de diversos contenidos simbólicos, incluso desde tiempos preartísticos, y plantea una hipótesis práctica sobre el potencial comunicativo de las imágenes fotográficas como herramientas sociales de participación ciudadana mediada por la experiencia estética.

A continuación se presenta una breve cronología de las distintas formas de relación que los seres humanos han establecido con este volcán. Asimismo, consideraremos los tipos de imágenes que cada una de estas relaciones ha originado y nos preguntaremos sobre la posible

[135] Robert Wild y Christopher McLeod (eds.), *Sitios sagrados naturales*. Directrices para administradores de Áreas Protegidas, Gland, Suiza, UICN, 2008.



Luna llena bañando a Xinantécatl
El 1º de octubre de 2013, el presidente Enrique Peña Nieto decretó la reducción de categoría del *Parque Nacional Nevado de Toluca* al designarlo *Área Natural Protegida* para abrir este espacio sagrado natural a su privatización.

Foto: Brenda Anayatzin Ortiz

Retorno a Tlalocan · En defensa de los espacios sagrados naturales

SE DEBE VOLVER AL NEVADO DE TOLUCA A SU ESTATUTO DE PARQUE NACIONAL PARA EL BIEN COMÚN DE LA NACIÓN Y LA HUMANIDAD. LA VIDA Y EL AGUA Y LA NATURALEZA SON UN DERECHO HUMANO.

SEMARNAT
AVENIDA EJÉRCITO NACIONAL No. 223
COLONIA ANAHUAC
CIUDAD DE MÉXICO
C.P. 11320
MÉXICO

construcción de imágenes resistentes y su pertinencia en el contexto socioeconómico actual.

El volcán Xinantécatl —otro nombre con el que se denomina al Nevado—, es un espacio que ha sido revestido con distintos significados y valores por la humanidad a lo largo de la historia. Para los pueblos prehispánicos que vivían a su alrededor, era un lugar sagrado donde se rendía culto a las divinidades de la lluvia y los mantenimientos —Tláloc, los tlaloques y Chalchiuhtlicue principalmente—,[136] como lo atestiguan las numerosas ofrendas conservadas en los lechos de las lagunas del Sol y de la Luna, al interior del cráter. Siglos más tarde, durante la era moderna, el presidente Lázaro Cárdenas decretó su nombramiento como Parque Nacional en 1936, acción que estableció jurídicamente un estatus de protección hacia una porción bien delimitada de la naturaleza debido a su enorme importancia ecológica y belleza. Menos de cien años después, mientras su carácter sagrado pervive en las tradiciones rituales de los pobladores matlazincas, mazahuas, nahuas y otomíes que habitan en sus faldas, el presidente Enrique Peña Nieto decretó el día 6 de octubre de 2013 la recategorización del mismo, degradándolo a Área Natural Protegida. Es menester señalar que dicha clasificación permite la explotación de un porcentaje importante del área que anteriormente se encontraba reservada.

Por el momento existe una controversia sobre el porcentaje del bosque que ahora podrá talarse o la clase y cantidad de construcciones que podrán edificarse de manera lícita, y en medio de la polémica ha salido a relucir la práctica de la tala clandestina y la existencia de asentamientos irregulares. Sin embargo, distintos actores han señalado que este mandato presidencial representa un avance en la concreción de un plan de privatización del Nevado que cuenta con casi 50 años de preparación.[137]



Desde el año 1970 han sido proyectadas diversas tentativas para convertir este enclave natural y cultural en un centro inmobiliario y turístico, el cual apro-

136 Osvaldo Murillo, "El lenguaje ritual de la montaña. Mito y religión prehispánica", en Pilar Luna, Arturo Montero y Roberto Junco (coords.), Las aguas celestiales. Nevado de Toluca, México, Editorial Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2009, pp. 43-51.

137 Rodrigo Vera, "El Nevado de Toluca ya tiene precio", en Proceso, núm. 1931, 3 de noviembre de 2013.

vecharía sus características geográficas y ecológicas para ofrecer una experiencia turística modelada a partir de los resorts y centros de esquí europeos.[138]

La oportunidad de explotación comercial del Xinantécatl y sus alrededores, planeada y promovida durante las décadas pasadas por un linaje de agentes políticos vinculados al Grupo Atlacomulco, se encuentra jurídicamente un paso más cerca de alcanzar su realización. Hoy y antes, quienes han resistido y frenado el avance de los proyectos privatizadores son los habitantes de las localidades aledañas al volcán: ejidatarios y comuneros de ascendencia indígena, organizados en comités y frentes de defensa del territorio —acompañados por científicos, universitarios y sociedad civil—, quienes asumen la custodia de la montaña, el bosque y sus aguas. Estos agentes de protección saben que los bienes que defienden prestan beneficios *ultracomunitarios*, es decir, que sus beneficios rebasan los contextos espacio—temporales inmediatos de sus comunidades y se extienden hacia el futuro y por encima de los límites geográficos del antes Parque Nacional. Basta mencionar su importancia hidrológica como "fábrica de agua" de las cuencas Lerma-Santiago y Balsas, que abastecen del líquido a las ciudades de Toluca, Valle de Bravo y la Ciudad de México.[139]



Lo natural, una vez sagrado, se concibe actualmente como una mercancía que ha de explotarse. Es el mismo modo de razonar que asedia a un sinnúmero de espacios sagrados naturales localizados en México y en muchas otras localidades en el planeta: ríos, bosques, desiertos, lagos y montañas sagrados se encuentran al acecho.

A continuación daremos un vistazo a las imágenes creadas para dar cuerpo y comunicar cada uno de los estadios descritos de relación entre los seres humanos y el Xinantécatl. Al ser considerados los cerros como divinidades mismas donde se engendraban las nubes y las lluvias,[140]

138 Carlos Pérez, Lilia Zizumbo, Neptalí Monterroso, "Turismo e identidad de resistencia; la oposición local a proyectos turísticos en el Parque Nacional Nevado de Toluca", en Estudios y Perspectivas en Turismo, núm. 1, vol. 18, México, 2009. Disponible en [www.estudiosenturismo.com.ar], consulta, enero de 2019.

139 Alicia Mastretta Yanes, "Nevado de Toluca: un patrimonio vital en estado de emergencia", en Animal Político, 28 de febrero de 2014. Disponible en [http://bit.ly/2Gpnp9j], consulta, abril de 2019.

140 Johanna Broda, "Cosmovisión y observación de la naturaleza: el ejemplo del culto de los cerros en Mesoamérica", en Arqueoastronomía y etnoastronomía en Mesoamérica, México, UNAM, 1991, p. 461.

encontramos la representación de este volcán —y otros— en códices prehispánicos con dibujos que representan su ubicación, su nombre o distintos aspectos de su adoración, tales como las ofrendas que se presentaban o los ritos especiales propios de su celebración anual. En mapas de la era colonial encontramos su localización geográfica señalada bajo el nombre de Sierra Nevada, al tiempo que —como nos indican los historiadores— no cesó de ser considerada una montaña sagrada. Posteriormente, en el siglo XIX, pintores y fotógrafos se dedicarían a capturar la belleza natural y majestuosidad del coloso en sus obras, desde la lógica del género artístico del paisaje, registrando a principios del siglo XX el paso de autores clásicos del paisaje fotográfico como Winfield Scott y Hugo Brehme y, más tarde, el escritor Juan Rulfo.[141] Hoy encontramos que el Nevado de Toluca se ha convertido en un espacio *hiperfotografiado*, producto de la actividad de miríadas de turistas ávidos de capturar su experiencia del lugar en una o muchas imágenes por medio de sus dispositivos móviles.

Inmersos en este contexto surgen preguntas urgentes para nosotros, productores y consumidores de imágenes, quienes acordamos posicionarnos en contra del sistema de organización global que ejerce la devastación material de los espacios naturales con fines económicos. ¿En qué modos puede operar la imagen contemporánea como vehículo de resistencia contra dicho orden social, político y económico, el cual considera la naturaleza como un cofre lleno de recursos explotables que es imperativo extraer y transformar para generar lucro econó-



Sábado 25 de enero de 1936. DIARIO OFICIAL 5

NORUEGA.	Fridtjof NANSEN.
PAISES BAJOS.	A. T. Baud.
PERSIA.	Príncipe ARFA-od-DOVLEH.
POLONIA Y DANTZIG.	J. PERLOWSKI.
PORTUGAL.	A. Freire d'ANDRADE.
RUMANIA.	E. MARGARITESCO GRECIANO.
SIAM.	Con reserva respecto del límite de edad establecido en el párrafo B del Protocolo Final de la Convención de 1910 y el artículo 5 de esta Convención, en lo que se refiere a los nacionales de Siam. CHAROON.
SUECIA.	A reserva de ratificación con aprobación del Riksdag. ADLERCREUTZ.
SUIZA.	Sujeta a ratificación por la Asamblea Federal. MOTTA.
CHECOESLOVAQUIA.	Dr. Robert FLIEDER.
NUEVA ZELANDA.	J. ALLEN. Declaro por la presente que mi firma no incluye el territorio bajo mandato de Samoa Occidental. J. A.

Que, invitado México en debida forma a adherirse a la Convención preinserta, el Ejecutivo de la Unión notificó a la Sociedad de Naciones la adhesión de nuestro país, la cual fue admitida con fecha diez de mayo de mil novecientos treinta y dos; y que la Cámara de Senadores de los Estados Unidos Mexicanos otorgó su aprobación con fecha veintiséis de diciembre del mismo año.

En cumplimiento de lo dispuesto por la fracción I del artículo 89 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y para su debida publicación y observancia, promulgo el presente Decreto en la residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la ciudad de México, a los veinticuatro días del mes de diciembre de mil novecientos treinta y cinco.—Lázaro Cárdenas.—Firmado.—El Secretario de Relaciones Exteriores, Eduardo Hay.—Firmado.

Al C. Lic. Silvano Barba González, Secretario de Gobernación.—Presente.

DEPARTAMENTO FORESTAL Y DE CAZA Y PESCA

DECRETO que declara Parque Nacional el "Nevado de Toluca."

Al margen un sello con el Escudo Nacional, que dice: Estados Unidos Mexicanos.—Presidencia de la República.

LAZARO CARDENAS, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, a sus habitantes, sabed:

Que en uso de las facultades que me confieren los artículos 22 y 41 de la Ley Forestal de 6 de abril de 1926 y atendiendo a lo dispuesto en los artículos 26, 47 y 48 del Reglamento de dicha Ley, y

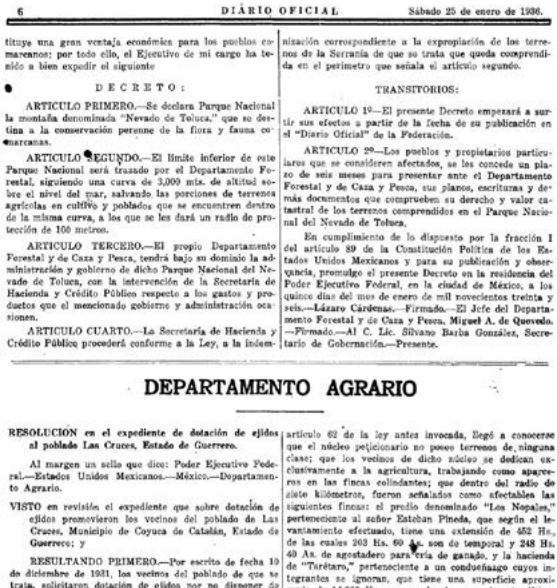
CONSIDERANDO que las montañas culminantes del Territorio Nacional que forman la división de sus principales valles ocupados por ciudades populosas y que a la vez, constituyen la división de las cuencas hidrográficas que por su extensión contribuyen de manera considerable a la alimentación de las aguas de los ríos, formación de manantiales y lagunas de los propios valles, sostenlendo su régimen hidráulico si están cubiertos de bosques, como deben estarlo para evitar la erosión de sus terrenos en declive y para mantener el equilibrio climático de las comarcas vecinas; siendo necesario, para conseguir tales finalidades, que esas montañas culminantes sean protegidas de manera eficaz en sus bosques, pastos y yerbales, cuyo papel es formar una capa protectora del suelo y como agentes reguladores para sostener las buenas condiciones climáticas y biológicas; conservación forestal que no puede obtenerse de una manera eficaz si prevalecen los intereses privados vinculados en la propiedad comunal o ejidal o de las particulares que tienden a la excesiva explotación de los elementos forestales; siendo por tanto indispensable que tales montañas culminantes se constituyan con el carácter de Reservas Forestales de la Nación, como es el caso de la montaña denominada Nevado de Toluca, cuyas cumbres, coronadas de nieves imprimen al panorama un bello contraste con el territorio intertropical que se extiende en sus faldas, y que por su vegetación boscosa y la fauna de animales silvestres constituye sin duda alguna, un verdadero museo vivo de la flora y la fauna comarcanas, llenando el carácter especial que deben tener los Parques Nacionales, que por acuerdo colectivo de las Naciones civilizadas se ha convenido en proteger, cuidándolos y haciéndolos accesibles para solaz de los visitantes que estudian el amplio campo que ofrece la Naturaleza en tales sitios;

CONSIDERANDO que entre las montañas majestuosas que forman el relieve del Territorio Nacional, el Nevado de Toluca es uno de los más significativos por encontrarse en las inmediaciones de la capital del Estado de México, y cuyas faldas es necesario proteger contra la degradación, manteniendo o restaurando los bosques en perfecto estado y sus praderas de bello contraste para garantía del buen clima regular de todos los poblados comarcanos; para los cuales, es necesario asegurar el abastecimiento constante de aguas necesarias para la agricultura y la industria;

CONSIDERANDO finalmente, que la misma belleza natural de esa montaña, y la de su flora y fauna forman un atractivo poderoso para el desarrollo del turismo, ya que se cuenta con una carretera inmejorable y un sin número de caminos de segundo orden que la hacen ser accesible por cualquier lugar, lo que al mismo tiempo cons-

141 I. Cruz, "El arte alrededor de la montaña. Pintura, literatura y fotografía", en Pilar Luna Arturo Montero, Roberto Junco (coords.), Las aguas celestiales. Nevado de Toluca, México, INAH, 2009, pp. 103-117.

mico? ¿Cómo podemos producir imágenes e inventar maneras de consumirlas que alienten la recuperación de nuestra memoria colectiva, y con ello promuevan la recuperación e imaginación de otros modos de relacionarnos como sociedad con la naturaleza?



6 DIÁRIO OFICIAL Sábado 25 de enero de 1936.

tituye una gran ventaja económica para los pueblos comarcanos; por todo ello, el Ejecutivo de mi cargo ha tenido a bien expedir el siguiente

D E C R E T O :

ARTICULO PRIMERO.—Se declara Parque Nacional la montaña denominada "Nevado de Toluca," que se destina a la conservación perenne de la flora y fauna comarcanas.

ARTICULO SEGUNDO.—El límite inferior de este Parque Nacional será trazado por el Departamento Forestal, siguiendo una curva de 3,000 mts. de altitud sobre el nivel del mar, salvando las porciones de terrenos agrícolas en cultivo y poblados que se encuentren dentro de la misma curva, a los que se les dará un radio de protección de 100 metros.

ARTICULO TERCERO.—El propio Departamento Forestal y de Caza y Pesca, tendrá bajo su dominio la administración y gobierno de dicho Parque Nacional del Nevado de Toluca, con la intervención de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público respecto a los gastos y productos que el mencionado gobierno y administración ocasionen.

ARTICULO CUARTO.—La Secretaría de Hacienda y Crédito Público procederá conforme a la Ley, a la indemnización correspondiente a la expropiación de los terrenos de la Serranía de que se trata que queda comprendida en el perímetro que señala el artículo segundo.

TRANSITORIOS:

ARTICULO 1º—El presente Decreto empezará a surtir sus efectos a partir de la fecha de su publicación en el "Diario Oficial" de la Federación.

ARTICULO 2º—Los pueblos y propietarios particulares que se consideren afectados, se les concede un plazo de seis meses para presentar ante el Departamento Forestal y de Caza y Pesca, sus planos, escrituras y demás documentos que comprueben su derecho y valor catastral de los terrenos comprendidos en el Parque Nacional del Nevado de Toluca.

En cumplimiento de lo dispuesto por la fracción I del artículo 89 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y para su publicación y observancia, promulgo el presente Decreto en la residencia del Poder Ejecutivo Federal, en la ciudad de México, a los quince días del mes de enero de mil novecientos treinta y seis.—Lázaro Cárdenas.—Firmado.—El Jefe del Departamento Forestal y de Caza y Pesca, Miguel A. de Quevedo. —Firmado.—Al C. Lic. Silvano Barba González, Secretario de Gobernación.—Presente.

DEPARTAMENTO AGRARIO

RESOLUCIÓN en el expediente de dotación de ejidos al poblado Las Cruces, Estado de Guerrero.

Al margen un sello que dice: Poder Ejecutivo Federal.—Estados Unidos Mexicanos.—México.—Departamento Agrario.

VISTO en revisión el expediente que sobre dotación de ejidos promovieron los vecinos del poblado de Las Cruces, Municipio de Coyuca de Catalán, Estado de Guerrero; y

RESULTANDO PRIMERO.—Por escrito de fecha 19 de diciembre de 1931, los vecinos del poblado de que se trata, solicitaron dotación de ejidos por no disponer de tierras para satisfacer sus necesidades.

RESULTANDO SEGUNDO.—Turnada la solicitud a la Comisión Local Agraria respectiva, esta autoridad inició la tramitación del expediente el 5 de enero de 1932, publicándose la propia solicitud en el número del Periódico Oficial de; Gobierno del Estado, correspondiente al 6 del mismo mes y año.

RESULTANDO TERCERO.—La citada Comisión Local Agraria, de acuerdo con las disposiciones de la Ley de Dotaciones y Restituciones de Tierras y Aguas de 21 de marzo de 1929, procedió a recabar los datos indispensables para la substanciación del expediente, y al efecto, en el censo que se formó el 6 de julio de 1933, con la intervención de sólo dos de los representantes de ley, por no haber designado el sayp los propietarios presuntos afectados, se listaron 230 individuos con derecho a dotación.

De los datos técnicos que se recabaron en cumplimiento de lo prevenido por las fracciones II y III del artículo 62 de la ley antes invocada, llegó a conocerse que el núcleo peticionario no posee terrenos de ninguna clase; que los vecinos de dicho núcleo se dedican exclusivamente a la agricultura, trabajando como aparceros en las fincas colindantes; que dentro del radio de diez kilómetros, fueron señalados como afectables las siguientes fincas: el predio denominado "Los Nopales," perteneciente al señor Esteban Pineda, que según el levantamiento efectuado, tiene una extensión de 452 Hs., de las cuales 203 Hs. 60 As. son de temporal y 248 Hs. 40 As. de agostadero para cría de ganado, y la hacienda de "Tarétaro," perteneciente a un conducñazgo cuyos integrantes se ignoran, que tiene una superficie aproximada de 14,000 Hs.; que en los terrenos de esta última finca se encuentran enclavados varios núcleos que también han solicitado dotación.

RESULTANDO CUARTO.—Habiendo transcurrido los términos de ley sin que la Comisión Agraria Mixta emitiera su dictamen y sin que el ciudadano Gobernador del Estado dictara su fallo en este asunto, el expediente fue recogido y turnado al Departamento Agrario para su estudio y resolución definitiva.

RESULTANDO QUINTO.—El Departamento Agrario hizo una minuciosa revisión de las constancias que obran en autos, de las que para la mejor resolución del asunto se recabaron por el mismo departamento, llegándose así al conocimiento de que del número de capacitados que arrojó el censo efectuado por la Local Agraria deben ser excluídos seis individuos respecto de los cuales se comprobó que no reúnen los requisitos necesarios para ser dotados, y en cambio, deben ser incluídos en dicho número, cinco que sí reúnen tales requisitos; por

Sobre la obra

"Retorno a Tlalocan" busca difundir la compleja problemática que pone en riesgo este espacio sagrado natural y propone un medio de manifestación social respecto a la misma. La distribución y circulación pública de postales del Xinantécatl pretende promover diálogos suscitados en eventos/*performance* de firma voluntaria, alojados dentro de una maqueta simbólica del volcán.

Dentro de esta instalación interactiva el público entra en contacto con diversos materiales impresos como libros, artículos, mapas y una serie de tarjetas postales expresamente creadas para el proyecto. Estas últimas son activadas por las personas de distintas maneras: 1) recibidas y coleccionadas como cualquier tarjeta postal; 2) enviadas a un conocido mediante el servicio postal —cumpliendo así un primer nivel de difusión de los distintos tipos de información que contienen—; 3) firmadas de manera voluntaria con mensajes personales donde quien escribe expresa su opinión acerca del destino de este espacio natural, destinadas y enviadas a representantes políticos e instancias gubernamentales pertinentes, tales como la Cámara de Diputados y la Secretaría de Medio Ambiente y Recursos Naturales (Semarnat).

La instalación es tanto una maqueta que reproduce al volcán, como un es-



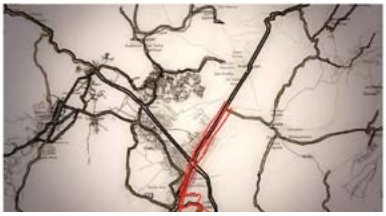
pacio para estar y dialogar. Su área está comprendida dentro de un cuadrado de petate, objeto de origen prehispánico tejido con fibras vegetales, sobre el cual se bordaron las formas de las lagunas con listón azul. La función original del petate es la de albergar los cuerpos en distintas actitudes de compartición y reposo, por lo que aquí se considera ideal para alojar el acto comunicativo, además de hacer eco de los petates de tamaño miniatura encontrados en las ofrendas ancestrales dentro de las lagunas. Quienes se reúnen en el petate conversan, intercambian experiencias, reflexiones y opiniones acerca del Xinantécatl, y sobre nuestra relación como seres vivos y sociedad con la naturaleza.

En este modelo a escala los volúmenes de los picos del cráter son representados mediante la acumulación de ollas de barro, mismas que invocan las "ollas de nubes", vasijas ceremoniales —aún usadas hoy en día—, contenedoras de agua durante los rituales tradicionales de petición de lluvias. En consonancia con los modos de simbolizar prehispánicos, las ollas contienen agua proveniente de distintas fuentes: agua de manantial, de lluvia, laguna y río, toda oriunda del Estado y el Valle de México, y significativamente elegidos y recolectados. Así, el agua de manantial proviene del Santuario de Chalma, donde brota al pie de un centenario ahuehuete sagrado; el agua de laguna fue recolectada en las lagunas del cráter del Xinantécatl; el agua del lago pretendía ser recogida en los restos del antiguo lago de Texcoco (territorio actualmente en conflicto debido al proyecto del Nuevo Aeropuerto y la Aerotrópolis), pero al resultar imposible, se sustituyó por agua de lluvia recolectada durante una tarde de aguacero en la casa de la señora Nieves, ubicada en San Salvador Atenco. Por último, se recogió agua de dos ríos distintos: el arroyo Agua de los Leones, localizado dentro del primer Parque Nacional en la historia de México, el Desierto de los Leones; y en el río Lerma, importante cuerpo de agua que nace en el valle de Toluca. Esta conjunción de pequeñas cantidades de aguas representativas (la parte por el todo) dinamiza espiritualmente el espacio y el tiempo e impregna las acciones llevadas a cabo dentro del petate-volcán.

Malpaís
Una grieta en la política de vivienda

Amauta García






Imagina una noche en un cerro yermo al sur de la Ciudad de México hace 48 años. Un cerro negro, casi inhabitado, profundo y afilado por la roca volcánica de su superficie. Imagina, por ese horizonte, una hilera de antorchas que desfilan y alumbran los rostros de 10,000 personas, quienes cargan hilos, cartones, láminas y sábanas. Entre aquellos rostros estuvieron mi madre y mi tía. Las primeras noches de septiembre de 1971 cambiaron radicalmente la historia de la ciudad y la de mi familia. Esas antorchas fueron parte de la mayor invasión ilegal de terrenos en América Latina, ocurrida en lo que alguna vez fue nombrado Malpaís o Coyoacán Negro por ser un lugar volcánico poco cultivable. Ahora es conocido como la colonia Pedregal de Santo Domingo. Su historia y lo que ocurrió después ha sido la base de mi práctica artística que me ayuda a reflexionar acerca del habitar, la propiedad privada, el tiempo, el mercado inmobiliario y los sueños de casa.

Estas palabras adquieren significado en el contexto histórico de la *dueñidad*, que Rita Segato[142] define como una concentración acelerada de la opulencia, nunca antes vista, donde pocas manos son propietarias de una porción exorbitante de tierra y el 1% de la población posee más riqueza que el 99% restante. No existe institución que pueda contrarrestar estos niveles de acumulación y, al ser los empresarios parte del Estado, los ideales democráticos están ficcionalizados.[143] A partir de la inmunidad del poder económico, unos cuantos son dueños de la vida y la muerte de otros, además de múltiples territorios. Este sistema acapara todo tipo de recursos mediante la rapiña de lazos comunitarios y el fomen-

[142] Rita Segato, *La guerra contra las mujeres*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2016, p. 98.

[143] Incluso el nacimiento de la democracia ateniense tenía la misma base, sólo los hombres atenienses con propiedades, es decir, libres, podían participar en el ágora.

Malpaís, 2015
Stills de video HD
Duración 12 minutos
https://vimeo.com/174868600






to a las personalidades individualistas e insensibles a la violencia. Aquellas personas u organizaciones que actúan contra estas características son consideradas disfuncionales bajo el modelo sujeto-dueño. Para Segato y Silvia Federici, el capitalismo tiene correspondencia con la violencia histórica hacia las mujeres, y que la actual ola de acumulación implica un aumento de la misoginia.[144]

Parte de la historia del Pedregal de Santo Domingo ha sido, de alguna manera, disfuncional a la *dueñidad*. Esta colonia a la larga constituyó una grieta en el sistema de vivienda urbana. Sus habitantes irrumpieron en un lugar destinado para la clase media-alta, construyeron con sus propias manos sus viviendas, calles y servicios, y osaron permanecer. La experiencia organizativa y la necesidad de proteger su permanencia en la ciudad aún mantienen activas algunas agrupaciones vecinales del Pedregal, que luchan contra proyectos neoliberales de vivienda. En este sentido, le han dado la vuelta a dos políticas estatales. Por un lado, la de finales del siglo XX, que buscaba usar la tierra a su conveniencia, de manera clientelar, eliminando la propiedad comunal por medio de la expropiación de ejidos (que hasta 1992 no se podían vender). Por otro lado, la del siglo XXI que presenta un repliegue del Estado en favor del mercado, de propietarios privados y sin propuesta de vivienda social.[145]

Santocho querido

La serie *Santocho querido* recopila la historia oral del Pedregal, por medio de fotografías, dibujos y un corto documental llamado *Malpaís*. Éste narra cómo Luis

[144] Silvia Federici, *Caliban y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010, 368 pp.

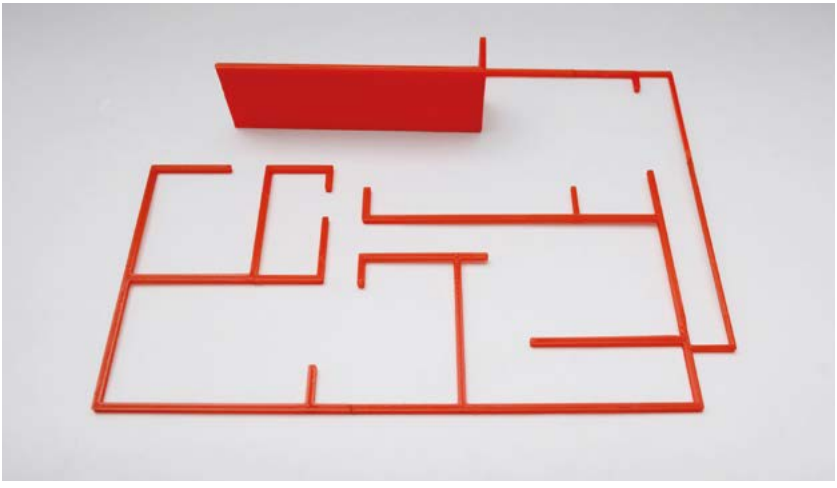
[145] El neoliberalismo entró en México oficialmente en el sexenio de Miguel de la Madrid Hurtado (1982-1988) y se reforzó en los sexenios siguientes. El Estado disminuyó su política de vivienda social desde entonces, pero es en la actualidad cuando el mercado inmobiliario e hipotecario está en auge.



Retrato familiar. Mapa migración, 2010
Gráfica digital de las rutas que tomaron
mis padres y tíos a la CDMX, desde Michoacán,
Puebla, Oaxaca y Veracruz.
Medidas variables

Sueño de casa, 2017-2018
Video FULLHD
Duración 4:51 minutos
https://vimeo.com/264186955





Roma Norte, 2016
Impresión 3D, FDM.
25 x 10 x 4 cm
Las paredes más altas de esta
escultura valen 20 años de mi vida.

Echeverría Álvarez, en su informe presidencial de 1971, declaró que todos los asentamientos irregulares serían legalizados debido a la demanda de vivienda. Es decir, expropiaría la tierra en favor de quienes la ocuparan. Una de las versiones cuenta que, a partir de esa declaración, la gente invadió masivamente el Pedregal (entonces ejido de los Reyes) y espontáneamente se organizó de ahí en adelante. Otra versión afirma que hubo varios intentos de invasión que fueron repelidos por los ejidatarios. Según este último recuento, antes del ya mencionado informe, sucedió la invasión más grande hasta entonces, donde miles de personas arribaron en una sola noche. Lo hicieron porque sabían lo que pasaría, no en vano llegaron varios policías e invasores expertos financiados por el Estado. Sin embargo, algo imprevisto pasó, la demanda de vivienda era tan real que la invasión se les salió de las manos y llegaron personas de todos los estados de la República y de vecindades aledañas, en una de las cuales rentaban mi madre, mi tía y sus amigas del pueblo en el que habían nacido.

En el plan original, los invasores profesionales debían crear primero un asentamiento irregular en el ejido, que luego sería expropiado. Después, los invasores venderían y se desarrollaría un espacio para la clase media alta, similar a la colonia vecina Jardines del Pedregal. Según varios recuentos tal era el objetivo desde Ernesto P. Uruchurtu, el "Regente de Hierro", a partir de la creación de Ciudad Universitaria. Lo interesante es que los planes no resultaron como se trazaron, aquellas personas que llegaron sin invitación oficial se negaron a irse y empezaron una confrontación real contra el Estado y los ejidatarios. Eran miles de personas peleando por la tierra.

A pesar de líderes corruptos y estafas por la legalización, las mujeres —protagonistas de esta historia— se muestran profundamente orgullosas de haber construido las calles y sus casas con sus propias manos. Mientras los hombres trabajaban, ellas defendían su hogar contra comuneros y granaderos. Iban a las manifestaciones, acarreaban agua y piedra volcánica, cocinaban para la faena, cuidaban a toda la descendencia de la cuadra, etcétera.

Sueño de casa

Si mi madre aprovechó un momento coyuntural irrepetible para hacerse de un espacio, yo me pregunto ahora qué implica, para mi generación, el deseo de tener una vivienda propia en medio del apogeo inmobiliario de la ciudad. Cuánto tiempo de vida es necesario invertir para lograrlo y de dónde viene tanta promoción al modelo de propiedad individual.

Hasta la década de los ochenta, las ciudades mexicanas se habían formado por medio de la *autoconstrucción*. Sin em-

bargo, la entrada del neoliberalismo cedió el mercado inmobiliario a empresas privadas y facilitó créditos a particulares. Como explica Ivonne Santoyo-Orozco, el derecho a la vivienda pasó de ser una política pública a ser una aspiración individual que depende de la economía particular. Así, se ha confundido el acceso a un derecho con la adquisición de una deuda hipotecaria.[146] Esta situación, lejos de construir aperturas democráticas para ejercer el derecho a la ciudad, trata a la vivienda como una mercancía inaccesible para la mayoría.

La serie *Sueño de casa* integra esculturas, videos e intervenciones *in situ* para explorar mi deseo de vivienda y la imposibilidad de lograrlo. A través de un préstamo bancario —que sería dado a una persona con un ingreso promedio en la ciudad— sólo se podría comprar de 4 a 8 metros cuadrados, de los departamentos nuevos ofrecidos por inmobiliarias. A partir de esa idea, imprimí en 3D las plantas arquitectónicas de estos departamentos, y luego los construí a escala 1:1 como intervenciones *in situ*. Ambas versiones parecen inacabadas, pues sólo muestro el porcentaje que podría comprar a través del crédito hipotecario. Estas esculturas, más que representar el monto del préstamo, materializan los 20 años que me tomaría pagarlo. Las piezas *in situ* replican tanto el diseño como los materiales de los apartamentos originales y están situadas a sus alrededores.

Los espacios intervenidos con estas esculturas presentan presión inmobiliaria, pero a mayor presión, mayor organización vecinal. Por ejemplo, en el Pedregal se planeó construir la Ciudad del Futuro como parte de las ZODES o Zonas de Desarrollo Económico y Social. Un megaproyecto, que buscaba rediseñar la ciudad con inversión pública y privada. También empezó un desarrollo de la inmobiliaria Quiero Casa, que fue descubierta tirando al drenaje agua subterránea encontrada durante las excavaciones. Ambos proyectos fueron detenidos por agrupaciones vecinales, entre ellas la Asamblea General de los Pueblos, Barrios, Colonias y Pedregales de Coyoacán, quienes protestaron contra el *ecocidio*, el encarecimiento del suelo y la exclusión ciudadana en el proceso de diseño urbano.[147] Por otro lado, la Cooperativa de Vivienda Palo Alto, vecina de Santa Fe, busca frenar la construcción de algunos edificios lujosos a su alrededor, pues violan la reglamentación urbana al proyectar 45 pisos.

Las agrupaciones que defienden distintos territorios, tanto en la Zona

[146] Ivonne Santoyo-Orozco, "From the right to housing to the right to credit: the drama or ownership in Mexico", en Tatiana Bilbao (ed.), A House is not Just a House, Columbia Books, pp. 121-122.

[147] Tras 14 meses de plantón vecinal, el nuevo gobierno suspendió las obras de Aztecas 215 de la inmobiliaria Quiero casa, por faltas administrativas, pero la asamblea pelea para que la clausuren por ecocidio.





Metropolitana como en el resto del país, resultan opuestas a la dueñidad, pues no luchan por tener su casa, con jardín, un perro y cercas blancas, sino que se enfrentan contra lo que para Silvia Federici es la agenda mundial: una masiva inversión corporativa que busca privatizar la mayor parte del espacio y romper lazos sociales que podrían hacerles frente.[148] Por lo tanto, ahora más que nunca me parece necesario recontar historias como las del Pedregal, sin pasar por alto las violencias que lo habitan, para alimentar el imaginario social con otras posibilidades de vida. Pues en la manera de tejer la memoria y el olvido a través de los estratos del tiempo están incluidos los combates por escribir nuestra propia historia.

Por último, me gustaría agregar que los proyectos *Santocho querido* y *Sueño de casa* comenzaron como una investigación autobiográfica. Sin embargo, el proceso me condujo a conocer personas con historias similares a la mía. Preguntarme de dónde vengo, por qué estoy aquí, y quién soy, posibilitó reconocerme como sujeto histórico que genera empatías con otras realidades.

El Pedregal (.68 m2), 2017
Intervención en la zona
de Coyoacán, y eso, madera,
aluminio y cemento.
61 x 105 x 240 cm
Fotografía: Erika Vázquez Athié

Palo Alto (4.5 m2), 2017
Intervención en la zona
de Santa Fe, madera,
aluminio y cemento.
250 x 180 x 240 cm
Fotografía: Erika Vázquez Athié

[148] Silvia Federici, op. cit., p. 318.

Yo-Tlaolli: cuando un discurso antropológico sustenta un proyecto artístico

Aldo Martínez

El proyecto Yo-Tlaolli consistió en reunir 22 razas de maíz nativo mexicano (*Zea mays)* para preparar un paquete de tortillas que reúne las cualidades de cada raza, además de mostrar la diversidad de los granos. Se visitó a campesinos y cultivadores en sus milpas y lugares de trabajo para entrevistarlos y comprar su maíz.

La elección de las ciudades fue con base en la:

- Densidad de maíces criollos en cada estado y ciudad elegid.
- Producción de tonelada por hectárea y superficie cultivada, según el Censo Agrícola del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) realizado en 2007.
- Distribución de colectas reportadas por la Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (Conabio) en 2011.

La obra artística es un trabajo intelectual que aporta una perspectiva basada en la experiencia. De manera que el presente proyecto surgió por la inquietud de investigar más de cerca la noción de nación, es decir, aquel aglutinante social que mantiene a la República mexicana cohesionada. Para resolver la preguntas: ¿qué tienen que ver los rarámuri con los tsotsiles?, o ¿tienen algo en común los mayas yucatecos con rancheros de los Altos de Jalisco? El amplio mosaico multicultural de un país como México nos hace preguntarnos si es que existe un elemento común entre tanta gente. Mi primera respuesta fue que es el maíz el aspecto unificador que después fue herramienta de exploración para apreciar las diferencias y valorar los contrastes y discrepancias en el amplio territorio que hoy ocupan los Estados Unidos Mexicanos. Previo al emprendimiento de esta investigación, ya encontraba placer en visitar y conocer lugares nuevos, así el deseo de explorar se entretejió con la práctica artística.

La investigación de campo, en toda la extensión de la expresión, fue para averi-



guar si la preparación típica de los alimentos es un cruce entre individuo-cuerpo y el territorio simbólico; además de indagar si la alimentación básica de una población, sea desde una aldea hasta un continente, entrelaza la constitución metabólica e idiosincrática de un individuo con su contexto histórico, económico y geográfico. O como mi abuela diría, "somos lo que comemos".

En su texto *Los orígenes de la civilización*, Charles Redman habla sobre una relación implícita entre el inicio de la agricultura con el inicio mismo de las ciudades-estado.

"En el extenso devenir de la historia humana, ningún acontecimiento ha tenido mayores consecuencias que el de la introducción de la agricultura. Con ella se crearon las bases económicas y las situaciones sociales propicias para el surgimiento de las sociedades estatales. Además de incrementar la población, las provisiones de alimento, los inicios de la agricultura aceleraron las innovaciones tecnológicas y se vieron acompañados de rápidos cambios en la organización social".[149]

El período correspondiente a esta fase inicial se ha denominado "revolución neolítica".

La alimentación habla lenguajes simultáneos, el de la química molecular y el de la metáfora artística que se disuelve en el mito. En lo que le es esencial al ser humano para vivir, el maíz es moneda, es rito, es alimento, es metáfora y realidad, es comunidad, es una manera de existir en la tierra. Según Alfredo López Austin, la historia de la civilización mesoamericana comienza con una fuerte vinculación semiótica entre el rito campesino del maíz y el culto estatal olmeca. Los olmecas fueron los primeros pobladores de lo que actualmente es México. Esto es apreciable desde las primeras artesanías en herramientas olmecas que exaltaban las bondades del maíz personificado, antropomorfo o zoomorfo.

En Izapa se tiende un hilo conductor entre la cultura olmeca y la maya, y edificada probablemente en el periodo Preclásico tardío, donde se encuentra la estela 67 que muestra al Dios Maíz viajando en una canoa. Esta simbolización creará un puente de mito e historia oral hacia el Dios del Maíz de los mayas clási-

[149] Charles Redman, *Los orígenes de la civilización*, San Francisco, Freeman, 1978.



[01] CACAHUACINTLE

[02] BOLA

[03] GORDO

[04] AZUL CDMX

[05] CÓNICO AMARILLO

[06] SERRANO MIXE

[07] OCHO CARRERAS

[08] AMARILLO DE MONTAÑA

[09] CÓNICO BLANCO

[10] OCCIDENTAL

[11] JALA

[12] TULANCINGO

[13] AZUL CHIHUAHUA

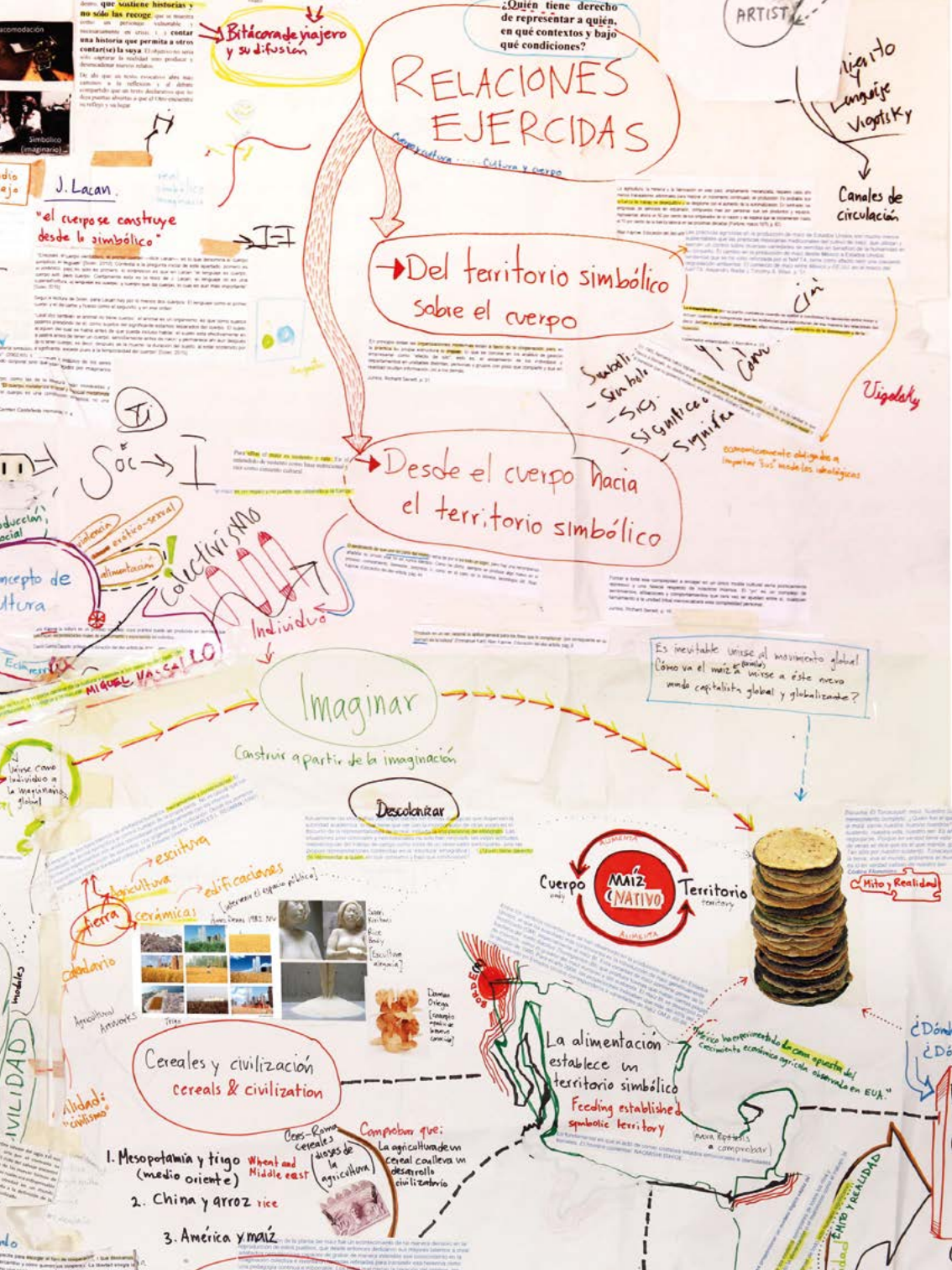
[14] CHALQUEÑO

[15] TABLONCILLO PERLA

Tortillas somos o cúmulo de diversidad, 2016. Noventa tortillas hechas a partir de 15 diferentes maíces nativos recolectados en 2015-2016. Esta pieza buscó cocinar/condensar toda la experiencia de investigación para su ingestión/presentación: 20 × 20 × 80 cm.




Los sentidos
Cine por excelencia AUDIO VISUALES
Construcción del espacio
Percepción del entorno (según sentidos)
Descubrimiento del cuerpo
Autoconcepción
Periodo Sensorio Motor
Coordinación de sentidos
Estadios de Piaget
Pensamiento simbólico
Percepción POLITIZADA del espacio
GORMLEY
Habermas
Mundo de la vida
cultura
sociedad
personalidad
TERRITORIOS SIMBÓLICOS
Percepción POLITIZADA del cuerpo
LA planta del maíz con parte masculina y femenina
SIGNO SIMBOLO LENGUAJE
HISTORIA PERSONAL Y COMPARTIDA
TERRITORIO
TAMALIZA
Lenguaje y Pensamiento
"el lenguaje modula el pensamiento"
Signos ¿Qué es?
Símbolos ¿Qué son?
Saussure
Elora Castillo
"El signo es lo que al conocerlo, nos hace conocer algo más."
SIGNO (BOAS) SIGNIFICADO/SIGNIFICADO
LENGUA
Desbordar la institución !
Denominaciones en náhuatl para todas las partes de la planta del maíz.
4 tipos de tierra de siembra
L'amnicación Humana
Posturas y opiniones del/hacia el entorno
Xi-fu-tuen / Pol y Valera
1.2. Territorio
Geografía
Grupo social cohesionado
Wixaritari Huicholes
Nosotros ≠ Ellos
CREACIÓN DE UN PRODUCTO CULTURAL RENTABLE
MUSEO
¿CONSERVACIÓN o ACTIVACIÓN?
MERCADO
Otros Cuerpos
Mi Cuerpo
PURESA
Individuo sujeto
Comportamiento social codifica
Story of



Bitácora de viajero y su difusión
¿Quién tiene derecho de representar a quién, en qué contextos y bajo qué condiciones?
RELACIONES EJERCIDAS
Cuerpo y cultura ..... Cultura y cuerpo
ARTIST
Vigotsky
Canales de circulación
J. Lacan
"el cuerpo se construye desde lo simbólico"
Del territorio simbólico sobre el cuerpo
Desde el cuerpo hacia el territorio simbólico
Vigotsky
Colectivismo
Individuo
MIGUEL VASSALLO
Imaginar
Construir a partir de la imaginación
Es inevitable unirse al movimiento global
Cómo va el maíz a unirse a éste nuevo mundo capitalista global y globalizante?
Descolonizar
escritura
agricultura
edificaciones
fierra
cerámicas
calendario
Cuerpo
MAÍZ NATIVO
Territorio
Mito y Realidad
La alimentación establece un territorio simbólico
Feeding established symbolic territory
Cereales y civilización
cereals & civilization
1. Mesopotamia y trigo (medio oriente) Wheat and Middle east
2. China y arroz rice
3. América y maíz
Comprobar que:
La agricultura de un cereal conlleva un desarrollo civilizatorio

cos, quien, según el mismo autor, encontraremos plasmado en las vasijas o en los glifos de los templos y estelas mayas. Jun Nal Ye, la primera semilla de maíz, protagoniza cuatro episodios cruciales:

1. El descenso al inframundo, que concluye con el dramático sacrificio del dios.
2. La búsqueda del dios por sus hijos, los Gemelos Divinos.
3. La reencarnación y transfiguración.
4. El viaje en canoa que culmina con la resurrección del joven dios del maíz en la superficie terrestre.

Este mito explica cómo una joven semilla entra en la tierra y renace preciosa tras dicha inmersión. Así, en el clásico maya podemos apreciar cómo la manipulación de los gobernantes transformó el ciclo agrícola desarrollado por los campesinos en las acciones maravillosas ejecutadas por el Dios del Maíz y su embajador en la tierra: el gobernante. El pasado como aglutinante complejiza y aviva referencias sociohistóricas que generan creencias y territorios ideológicos en la identidad mitológica de una cultura. En la tumba del rey Pakal se ve coronada esta concepción del cultivo del maíz como epítome de una cultura que lo percibe como ordenador del mundo o *axis mundi*.[150]

Sin embargo, la realidad no consiste sólo en mitos. Según informa el Banco Mundial, para 2011-2015 los cuatro países con mayor superficie destinada para la producción de cereales son China, India, Rusia, Estados Unidos y Brasil,[151] que a su vez clasifican como potencias económicas globales. Podemos observar así la injerencia de la agricultura en el Producto Interno Bruto (PIB) de un país. La producción de alimentos y las actividades agrícolas tienen un valor real en la economía mundial actual.

Por su parte, México sólo produce el 54.5% de la demanda de maíz para consumo humano que requiere, el resto es importado desde Estados Unidos para completar la demanda alimentaria interna. Por lo tanto, para el año en curso[152]



[150] Alfredo López Austin, "Cuatro mitos mesoamericanos del maíz", en Catherine Marielle y Gustavo Esteva (eds.), Sin maíz no hay país, México, Conaculta-MCP, 2003, p. 29.

[151] Sitio web del Banco Mundial. Disponible en http://datos.bancomundial.org/indicador/AG.LND.CREL.HA/countries/MX?display=map.4 2016], consultado el 5 de mayo de 2016.

[152] Idem.

existirá un déficit de 45.5%. No obstante, de la cosecha se exportarían 500 mil toneladas, reponiéndolas en las importaciones totales. Por lo anterior, el país tendría que hacer compras al extranjero por 10.9 millones de toneladas, lo que representa poco más de 6% de la oferta disponible en los mercados internacionales. México, centro de origen y diversificación del maíz, no produce la cantidad que necesita. Los hijos del maíz compran maíz en mercados internacionales, sobre todo a Estados Unidos. No es un secreto el hostigamiento y sumisión económica que los Estados Unidos de América emplea hacia los mexicanos como nación y sobre todo como migrantes.

En el caso mexicano, el maíz es el alimento básico de consumo. Según un estudio, en promedio cerca de 59% del consumo humano de energía y 39% de proteínas proviene del grano de maíz consumido como *tortilla.* El maíz norteamericano y el maíz mexicano compiten en el marco de un acuerdo comercial: El Tratado de Libre Comercio para América del Norte (TLCAN) o (NAFTA) por sus siglas en inglés: *North American Free Trade Agreement*, el cual aplica *tabula rasa* a partir del precio comercial, pero hemos de remarcar que no son para nada lo mismo. El maíz norteamericano es para consumo animal e industrial, en contraste, el maíz mexicano es para consumo humano y en muchos casos para el autosustento, es el ritual que mantiene a las familias y a la sociedad unida, es cuerpo, es comunidad, es rito, es un modo de vida.



¿Cómo conciliar nociones opuestas de riqueza/pobreza y diversidad/uniformidad con la situación geopolítica y económica imperante en la actualidad? En un mundo globalizado donde el desplazamiento y el flujo de individuos son común denominador, los desplazados llevan consigo también modos y costumbres alimenticias. En esta *comida típica rápida* se pierde el trasfondo cultural, el telón de fondo geocultural que produjo dicho conocimiento comestible. Se abre un cosmos comestible para que comensales globales se acerquen a convidar, pero ya sin el contexto de su preparación. La cultura culinaria moderna abre y desacraliza el alimento y lo desliga de su significado primordial. A su vez, al mezclarse con la paradójica ignorancia que genera la abundancia de información se hace objeto de burlas, caricaturización y superficialidad en la ingesta y cultura alimenticia Otra.

Para asumirse como sujeto comensal del aquí y ahora, insinúo abordar el capitalismo global con precauciones. Asumir que la liberalización del mercado mundial menosprecia el papel de la comida como un acto ritual, significativo y promotor de sociabilidad. El arte puede ser un espacio de reflexión sobre cómo cambia el mundo y sobre la negociación con futuros posibles, distintos a los que el capitalismo salvaje y la reducción del mundo a una mercancía incentivan. Como postura personal comulgo con la idea que el filósofo Néstor García Canclini propone en torno al arte y la resistencia: "Quizá una de las claves de que el arte se esté convirtiendo en laboratorio intelectual de las ciencias sociales y las acciones de resistencia sea su experiencia para elaborar pactos no catastróficos con las memorias, las utopías y la ficción".[153]

[153] Néstor García Canclini, "¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?", en Revistarquis 03, vol. 2, núm. 1, Costa Rica, 2013.

De maíz se hizo su carne; de masa de maíz se hicieron los brazos y las piernas del hombre. Únicamente masa de maíz entró en la carne de nuestros primeros padres y madres.

Popol Vuh



La Palabra Tlaolli (¿A qué sabe el maíz?)., 2016. Cerámica de baja temperatura, maíz cónico, tierra, tezontle y base de madera: 45×145×40 cm.

Naturaleza postindustrial

Mariana Gullco

En su libro *El hongo en el fin del mundo. Sobre la posibilidad de vida en las ruinas capitalistas*, la antropóloga Anna Tsing habla de los hongos *Matsutake*, muy preciados sobre todo en Japón y que sólo crecen en ecosistemas perturbados, donde hay una deforestación significativa y donde otras plantas y hongos no pueden crecer. Estos hongos crecen generalmente asociados al pino rojo con el que generan una relación de mutualismo, que hace posible que tanto el árbol como el hongo puedan crecer en suelos devastados.

En el Antropoceno ya no podemos distinguir lo que es la naturaleza de la cultura y la sociedad. Si bien los exploradores europeos del siglo XIX concebían la naturaleza como pura, salvaje y exótica; ahora tenemos una naturaleza en la que todo está contaminado por los desechos de la sociedad industrializada: las capas geológicas de la tierra, los mares y el aire.

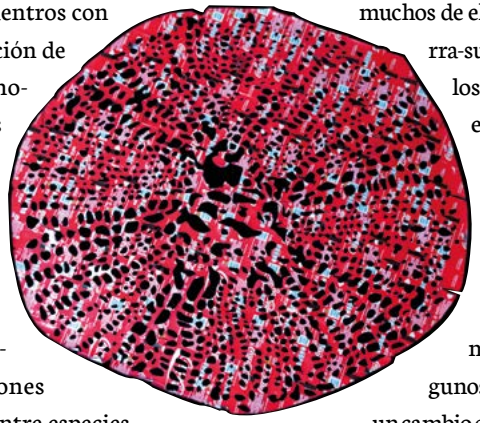
Tsing toma los hongos *Matsutake* como ejemplo de una naturaleza que logra sobrevivir a pesar del sistema capitalista industrializado y de desperdicio donde los monocultivos a gran escala han dejado suelos muy pobres y erosionados y han acabado con la biodiversidad de los territorios. Para pensar en esta naturaleza, que logra diferentes estrategias de supervivencia con base en las relaciones de colaboración entre especies (humana y no humanas), ella propone pensar en el



Líquenes, 2019
Cápsulas de café recortadas.
Instalación
medidas variables.

futuro como no singular y no lineal, sino como una polifonía de futuros (posibles) que emergen simultáneamente.

A partir de su recuento de los hongos, Tsing hace un análisis de la indeterminación (estar sujetos a las transformaciones que generan los encuentros con otros) y la condición de precariedad (la noción de sabernos vulnerables a los otros) como situaciones y como estrategias para la supervivencia. También nos habla de las relaciones de convivencia entre especies sin necesariamente definirlas como relaciones de armonía o conquista sino que pone el énfasis en el arte de notar y de trabajar con lo que está disponible.



De la serie *Estelas*, 2018. Etiquetas de refresco recortadas. Instalación.

Estas piezas están basadas en las vistas al microscopio de tallos y raíces de cactáceas y orquídeas.

Tsing propone que el ensamble entre especies no sólo junta modos de vida, sino que los crea. El intercambio de información que se da con los diferentes encuentros entre cosas y especies crea colaboraciones que nos transforman todo el tiempo. Estar vivo para cada especie implica colaboraciones, trabajar con la diferencia, lo que conlleva a "contaminarnos". Sin colaboraciones, todos moriríamos.

Los hongos son diversos y flexibles en general, habitan desde corrientes oceánicas hasta partes del cuerpo humano, aunque muchos de ellos viven en la tierra-suelo. En los bosques, los hongos que viven en las raíces de los árboles forman una red que transmite información y nutrientes entre sus árboles. El concepto mismo de vida de algunos hongos ya plantea un cambio de perspectiva, pues cambian de forma según sus encuentros y el medio ambiente en el que se desarrollan, mueren por falta de recursos o plagas, pero no por vejez... A través de su crecimiento indeterminado, los hongos aprenden del paisaje.

El proyecto artístico en el que he trabajado durante los últimos años tiene que ver con todas estas ideas. Consiste en una serie de piezas basadas en estructuras anatómicas, patrones de crecimiento y distribución geográfica de algunas plantas y hongos. Estos organismos me

interesan porque conjugan solidez y flexibilidad, se expanden de una forma modular y colaborativa, y tienen una capacidad adaptativa ante los drásticos cambios ambientales como los que estamos viviendo en esta era de Antropoceno.

Ésta es una serie de obras realizadas con materiales desechables, fruto de nuestra basura cotidiana que se desarrollan a partir de paisajes posindustriales, como los que describe Tsing en su libro. Las piezas han sido creadas principalmente con empaques de bebida y comida producida industrialmente, que después de un uso se convierten en desecho; son instalaciones-esculturas, intervenciones con formas orgánicas que a manera de seres vivos invaden los diferentes espacios en los que son expuestas-desplegadas, desde una nueva identidad que fusiona lo natural y lo artificial.

Como los hongos *Matsutake*, mis piezas se van desarrollando según sus encuentros con espacios y materiales, forman parte de esta naturaleza híbrida que sobrevive con lo que tiene a la mano, que propone nuevas estrategias a partir de lo que ha quedado desechado y dañado, basándose en las formas de sobrevivencia no lineales ni progresivas que se logran adaptar y reinventar colaborando en el mundo que hoy tenemos.

A finales de 2015 participé en la exposición colectiva *Milpa Ritual imprescindible*, en el Jardín Botánico de la UNAM, con la obra *Mandala Maíz*, construida con aproximadamente 4,000 botellas de PET usadas, recolectadas en todo el campus, así como con otra serie de piezas realizadas con las etiquetas de todas esas botellas. *Mandala Maíz* está basada formalmente en la vista al microscopio de la raíz del maíz.



Mandala Maíz, 2015.
Botellas de plástico recicladas,
estructura de metal.
3 m de diámetro.

Cuerpo y corporalidad

232 **Netporn Diaries**
Liz Misterio

244 **Seminario de Estudios del Performance y las Artes Vivas**
David Gutiérrez Castañeda

251 **Manifiesto de la agencia**
Canibalismos de la mirada

258 **Hasta que no nos deshagamos de las ideas de la dominación y de poder, los afectos en lo corporal sólo serán otra categoría para el control (antropología del afecto en un acto pedagógico)**
Adriana Raggi

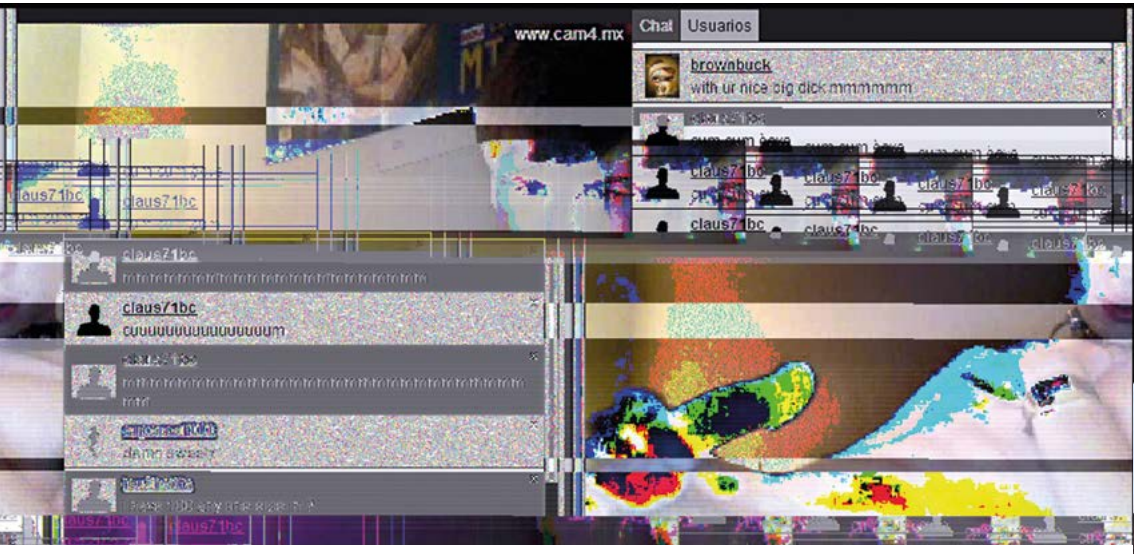
264 **La difícil mirada de la otredad**
Carlos Romualdo Piedad

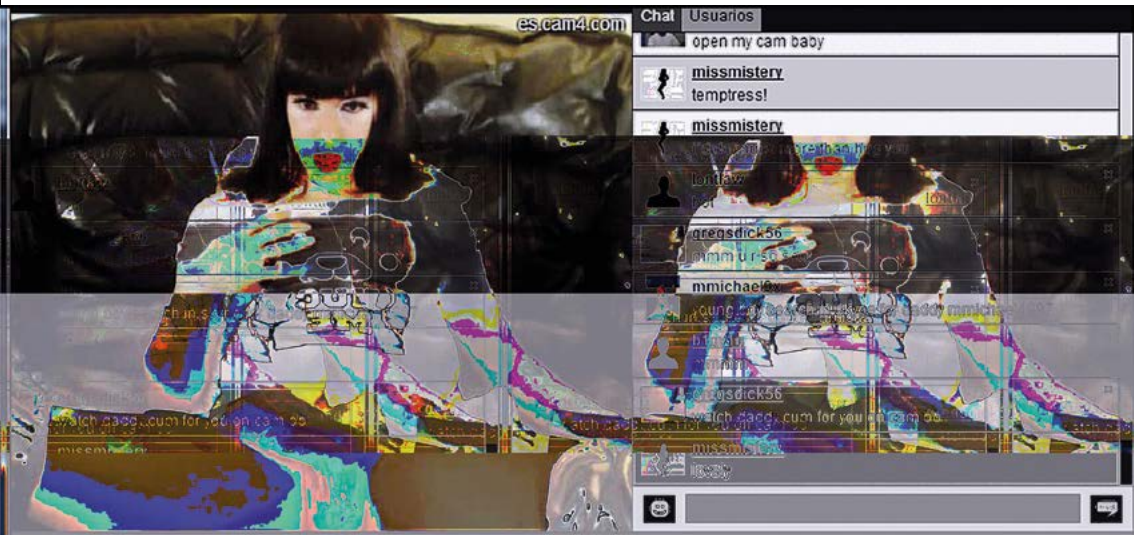
270 **Mestizo Mex**
Yutsil Cruz

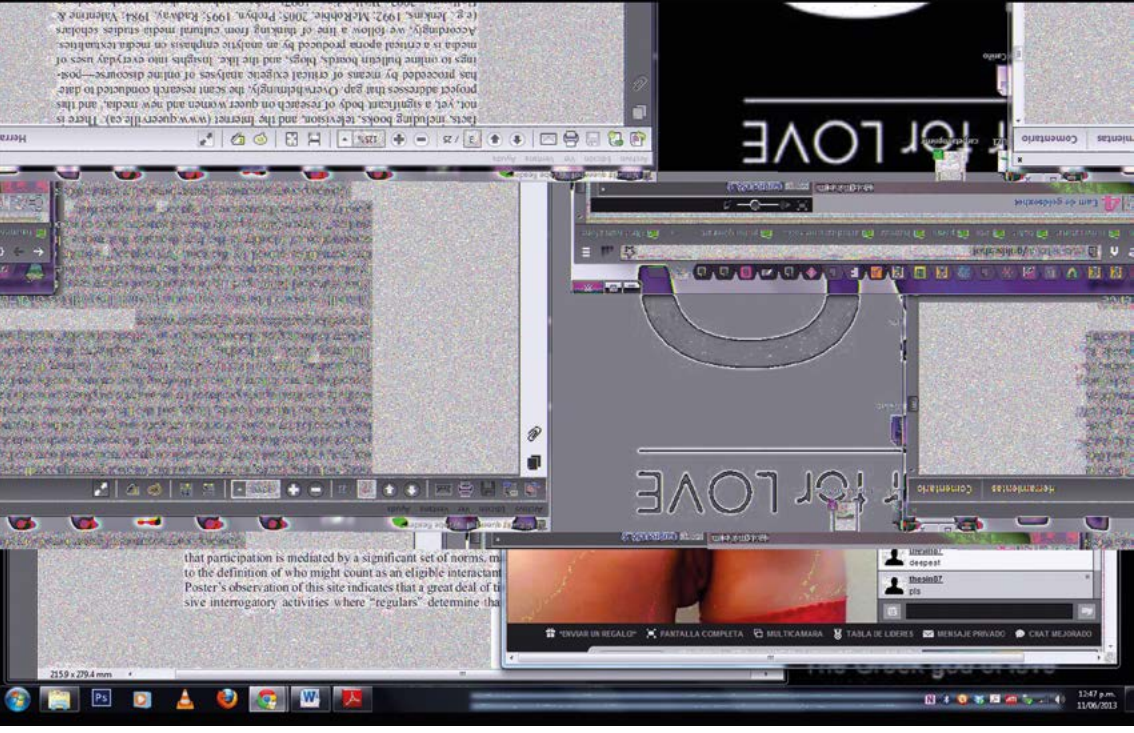
278 **Las estrategias de apropiación en el encierro**
Ana Gilardi

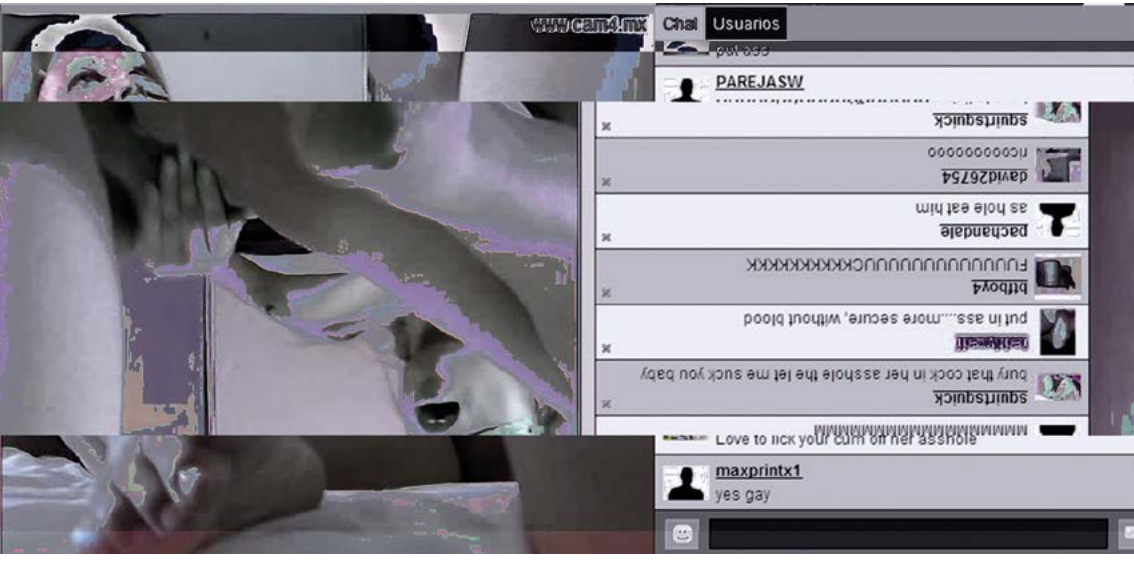
Netporn Diaries

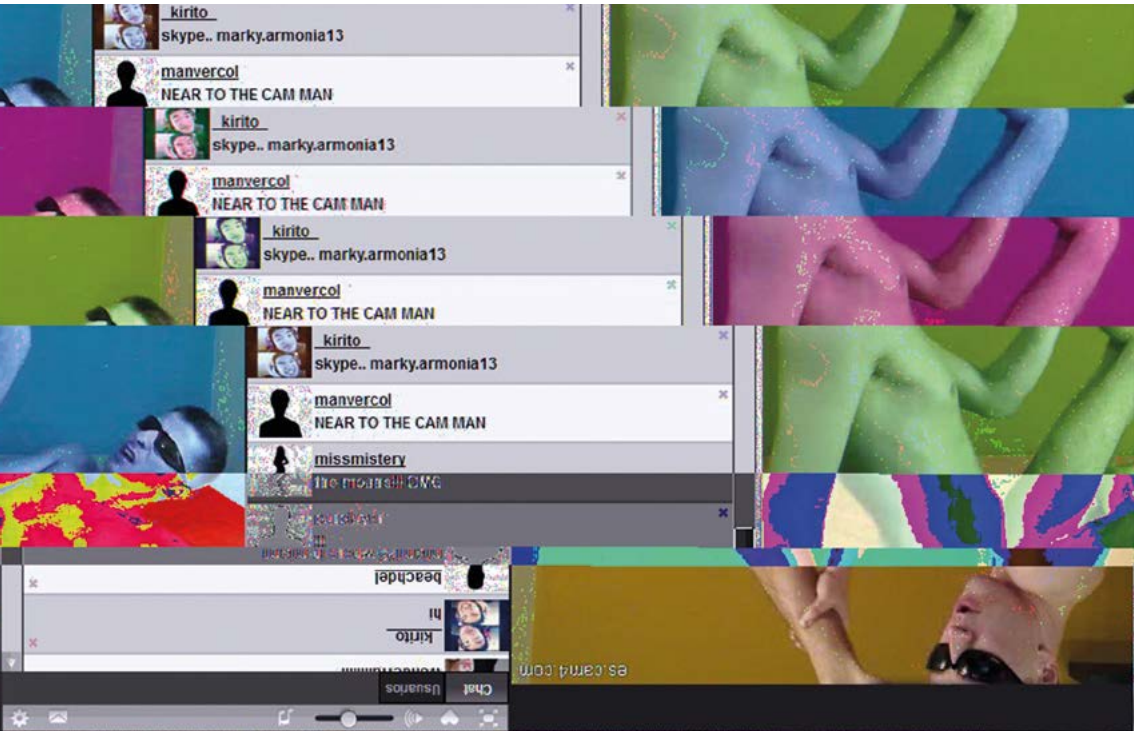
Liz Misterio

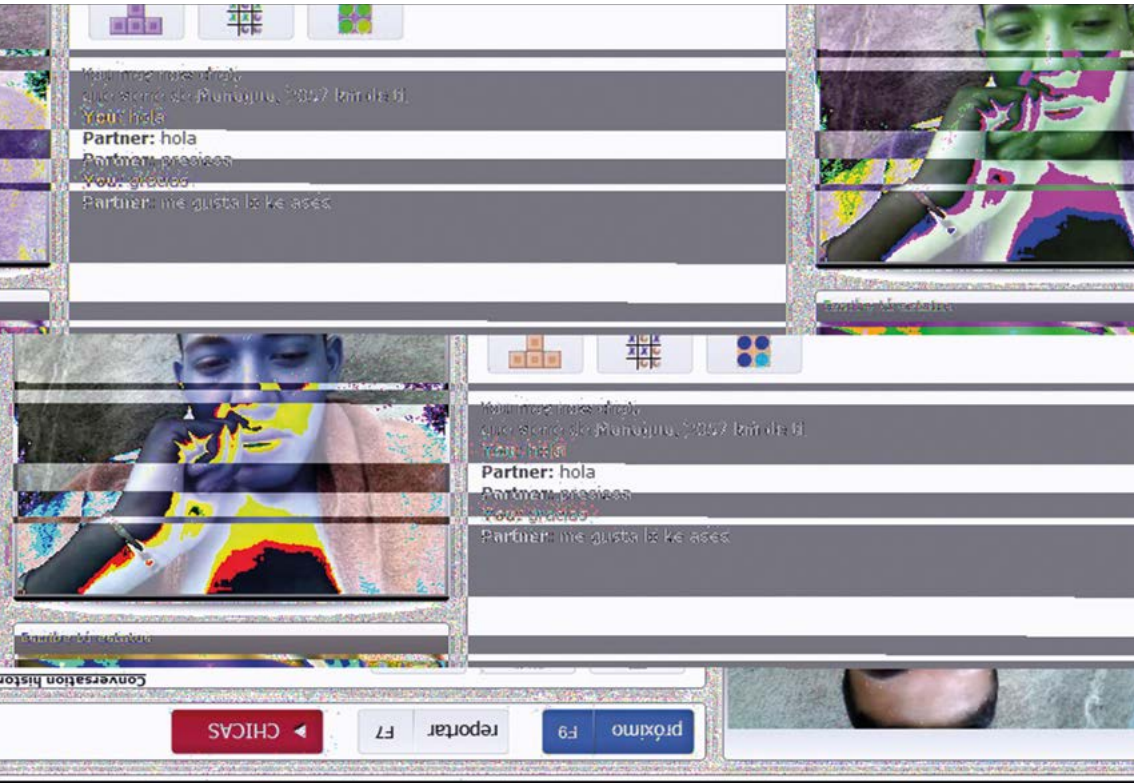

www.cam4.mx
Chat
Usuarios
brownbuck
with ur nice big dick mmmmmm
claus71bc
claus71bc
cuuuuuuuuuuuuuuuum
claus71bc
claus71bc

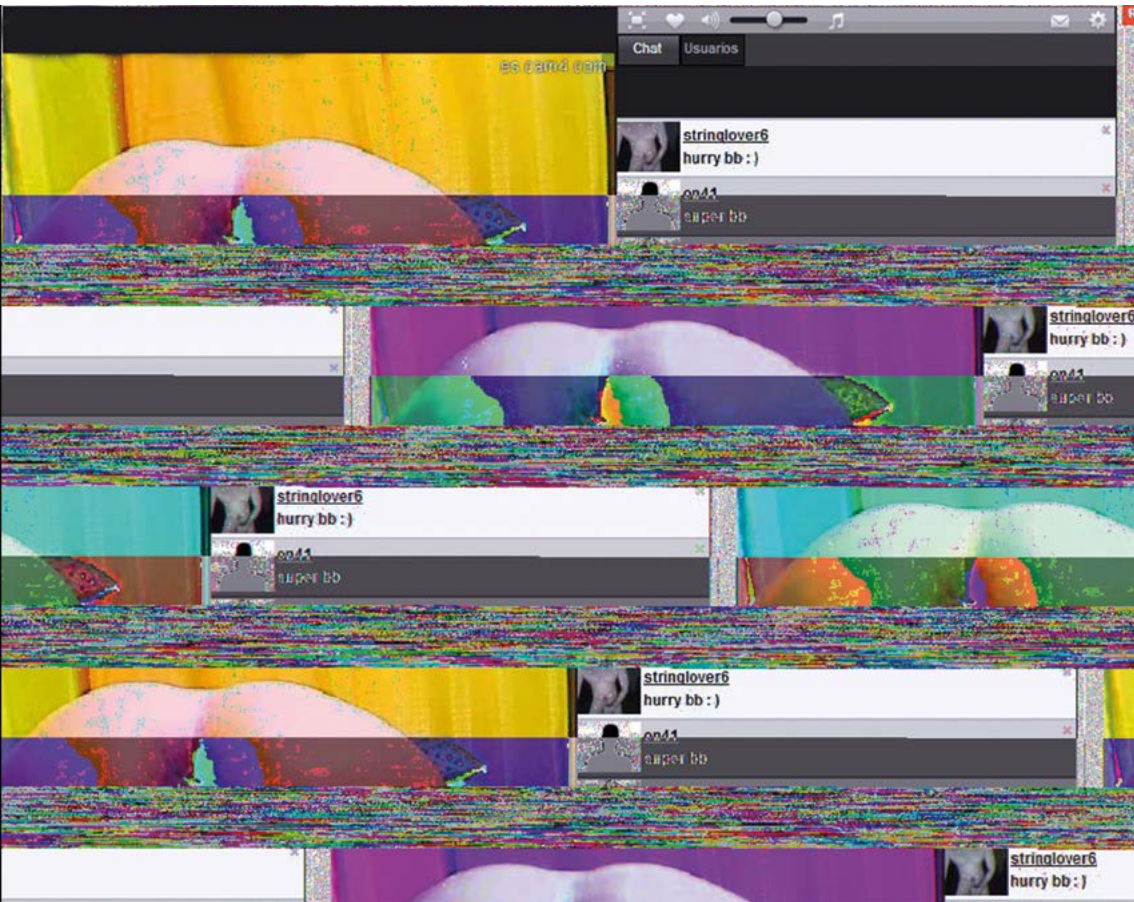

es.cam4.com
Chat
Usuarios
open my cam baby
missmistery
temptress!
missmistery
gregsdick56
mmichael

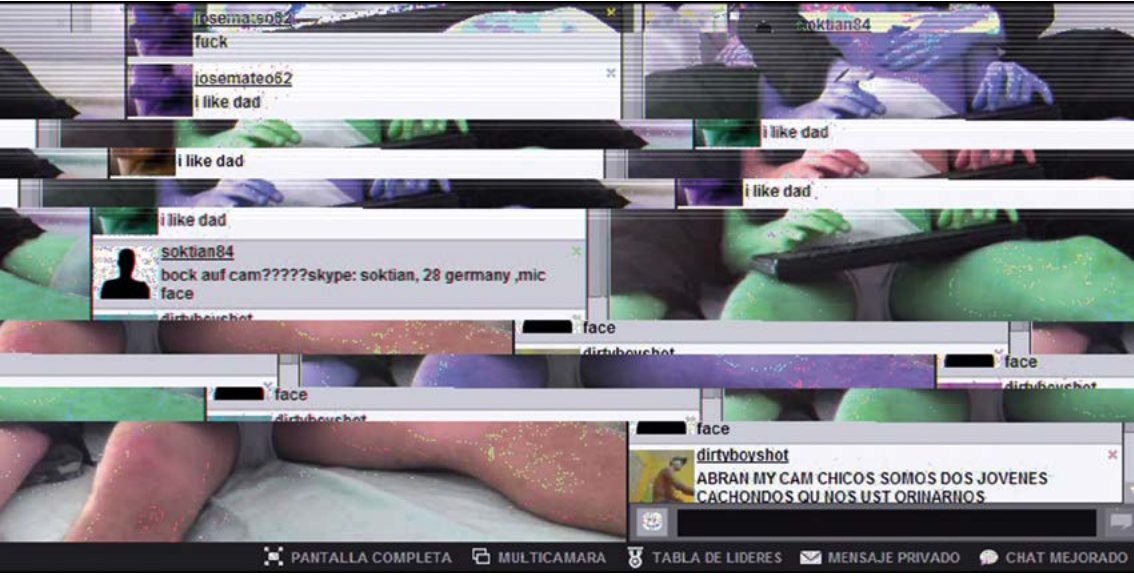

that participation is mediated by a significant set of norms, m
to the definition of who might count as an eligible interactant
Poster's observation of this site indicates that a great deal of ti
sive interrogatory activities where "regulars" determine tha
"ENVIAR UN REGALO" PANTALLA COMPLETA MULTICAMARA TABLA DE LIDERES MENSAJE PRIVADO CHAT MEJORADO
12:47 p.m.
11/06/2013

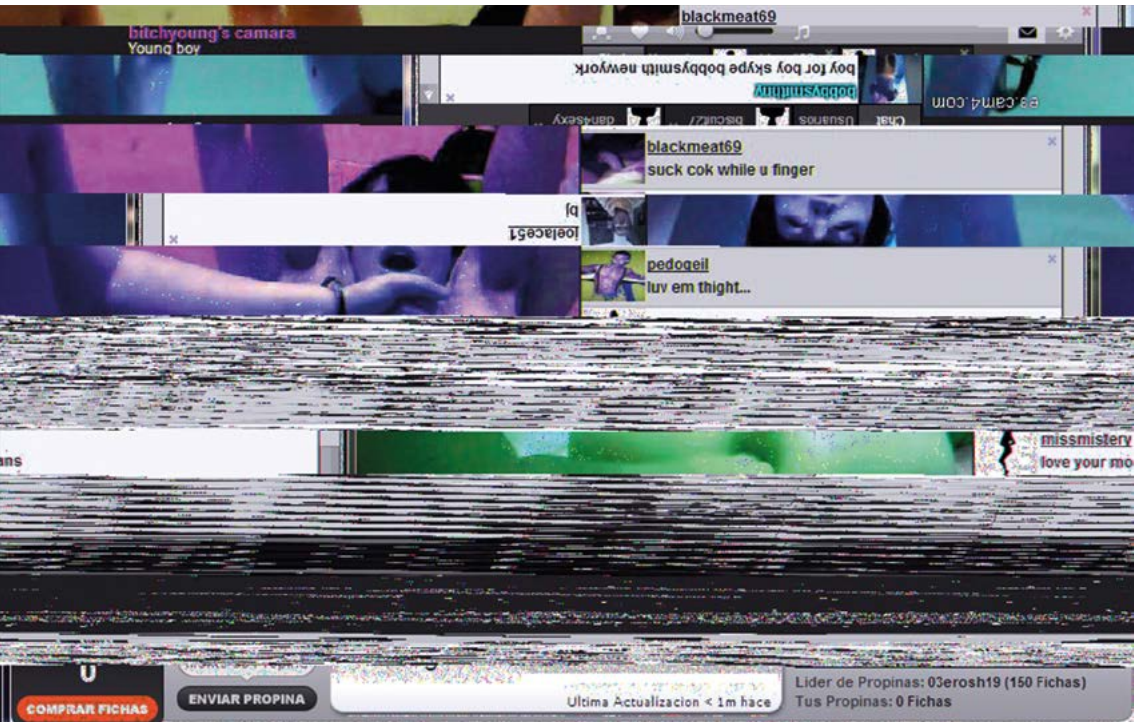

www.cam4.mx
Chat
Usuarios
PAREJASW
squirtsquick
david26754
ricooooooooo
pachandale
as hole eat him
btfboy4
FUUUUUUUUUUUUUCKKKKKKKKKK
put in ass....more secure, without blood
bury that cock in her asshole the let me suck you baby
squirtsquick
Love to lick your cum off her asshole
maxprintx1
yes gay

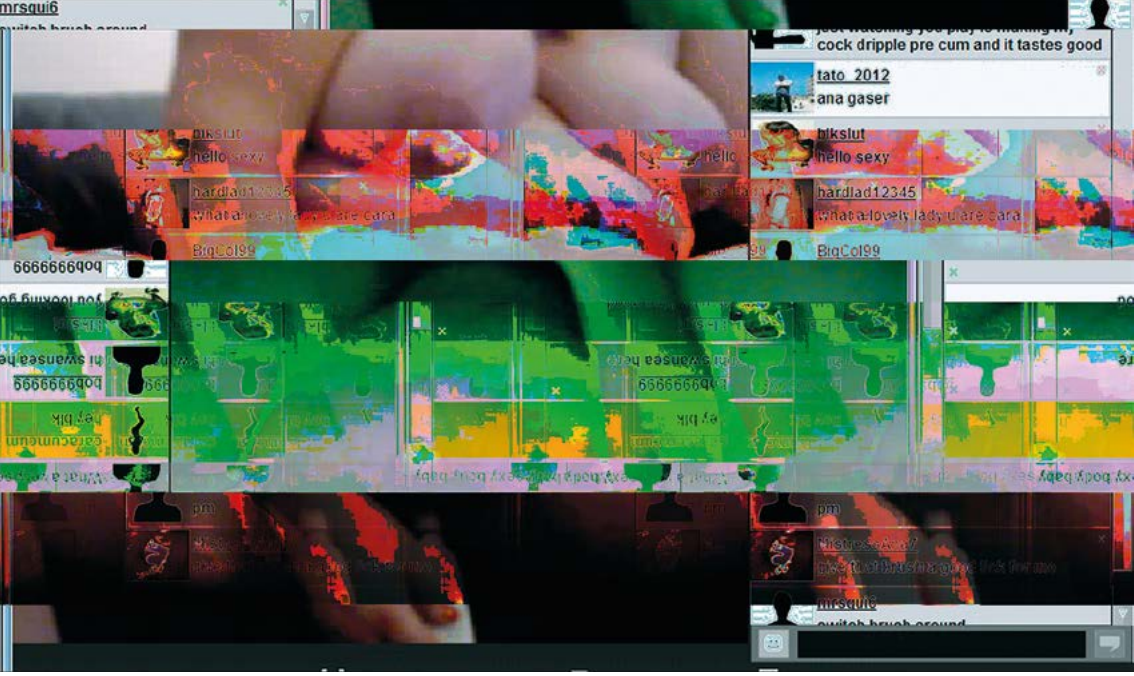

kirito
skype.. marky.armonia13
manvercol
NEAR TO THE CAM MAN
missmistery
Chat
Usuarios


Partner: hola
Partner: gracias
Partner: me gusta la ke ases
Partner: hola
Partner: gracias
Partner: me gusta la ke ases
próximo F9
reportar F7
CHICAS


Chat
Usuarios
stringlover6
hurry bb :)
super bb


josemateo62
fuck
josemateo62
i like dad
soktian84
i like dad
i like dad
i like dad
i like dad
soktian84
bock auf cam?????skype: soktian, 28 germany ,mic
face
face
face
face
face
dirtyboyshot
ABRAN MY CAM CHICOS SOMOS DOS JOVENES
CACHONDOS QU NOS UST ORINARNOS
PANTALLA COMPLETA
MULTICAMARA
TABLA DE LIDERES
MENSAJE PRIVADO
CHAT MEJORADO


bitchyoung's camara
Young boy
blackmeat69
boy for boy skype bobbysmith newyork
blackmeat69
suck cok while u finger
joelace51
bj
pedogeil
luv em thight...
missmistery
love your mo
COMPRAR FICHAS
ENVIAR PROPINA
Ultima Actualizacion < 1m hace
Lider de Propinas: 03erosh19 (150 Fichas)
Tus Propinas: 0 Fichas


cock dripple pre cum and it tastes good
tato_2012
ana gaser
blkslut
hello sexy
hardlad12345
BigCol99
pm

Seminario de Estudios del *Performance* y las Artes Vivas

David Gutiérrez Castañeda

ENES Morelia, UNAM. Este texto es atravesado. Quiere decir mucho con tan poco. Despliega una modesta serie de conjeturas acerca del pensamiento situado, la perspectiva feminista y los retos académicos enfrentados desde un lugar no-metropolitano. Aún así no lo logra y no basta. Aún así aquí se encuentra. Esto es sólo un trazo. Ideas sueltas al aire. Marca una iniciativa artística que, por medio de la activación de la noción de artes vivas, incide modestamente en el campo institucional moreliano y michoacano en el centro-occidente mexicano, y en una nueva escuela de la UNAM. Esto ha sido una construcción colectiva que incluye a Chantal Garduño, Marcela Morales, Luis Miguel García, Max Dossin, Diego Rodríguez, Sam Frías, Azucena Vargas, entre otrxs más, como agentes sympoiéticos y de gestación. A ellxs les debo el poder ser canal de comunicaciones y afectos. Lo que se hace es una apertura hacia vidas por venir que quieren responder a los murmullos y patrones de los mundos en el sentido en el que se prefiere comentar algunos parciales elementos epistémicos y políticos al hacer una cierta academia y cierto arte. Y así vivir juntxs...

Para ello necesitamos pensar diferente tanto las artes, las ciencias, la academia y la manera en la que respondemos a ello. Me gustaría tocar las palabras de Amador Fernández-Savater en "Tener necesidad de que la gente piense".[1] Un artículo donde quiere llevarnos la edición en español del ya clásico libro *La brujería capitalista*, de Isabelle Stengers y Philippe Pignarre:

"Salimos de la posición espectadora cuando nos volvemos capaces de pensar y actuar. Y nos volvemos capaces de pensar y actuar produciendo un '*agarre*' o un '*asidero*'. Es decir, un espacio de pensamiento y acción a partir de un problema concreto. En ese momento ya no estamos frente a la pantalla [o en el mercado *hipster* de productos culturales], opinando y a la espera, sino implicados en una '*situación de lucha*'. Tanto hoy como ayer, son esas situaciones de lucha las que crean nuevos planteamientos, nuevos posibles y ponen a la sociedad *en movimiento*... No se abre una situación de lucha porque se sabe, sino precisamente *para saber*. No se crea una situación de lucha porque hayamos tomado conciencia o abierto

1 Amador Fernández-Savater, "Tener necesidad de que la gente piense", en *El Diario*, 2018. Disponible en [https://www.eldiario.es/interferencias/izquierda-pensamiento_6_816878305.html], consultado el 25 de septiembre de 2018. [Intervenciones mías.]

finalmente los ojos, sino *para pensar y abrir los ojos en compañía*. La lucha es un *aprendizaje*, una transformación de la atención, la percepción y la sensibilidad. El más intenso, el más potente... Sin situaciones de lucha no hay pensamiento. *Sin pensamiento no hay creación.* Sin creación estamos atrapados en las alternativas infernales y espectaculares. La representación se separa de la experiencia social. Sólo quedan los juicios morales, las generalidades [la opinión, la compraventa de productos] y la espera. El runrún cotidiano del espectáculo mediático [artístico] y político, así como de nuestras redes sociales".[2]

Para sentir-pensar el mundo que nos toca, en las condiciones de posibilidad que nos tocan, se requiere de asideros y de agarres. De luchas en los caminos sympoiéticos, de ser partícipes críticos de los flujos y crear otras formas tanto de contar como de vivir. Estos términos tienen una genealogía muy singular para Isabelle y Philippe. No pueden alejarse de sentir-pensar formas complicadas de la crítica. No es solamente algo a lo cual uno se agarra. Tampoco es solamente un refugio. Tiene que ser el *soil* —tierra fértil— para cultivar la respons-habilidad.[3] Bien plantea Donna Haraway, "la capacidad de respons-habilidad tiene que ver con la ausencia y la presencia, matar y cuidar, vivir y morir, y recordar quién vive y quién muere, y cómo en las figuras de los juegos de cordel de la historia naturalcultural».[4] Pero también es una táctica de supervivencia para hacer cosas, las cuales uno cree que se tienen que hacer, en este caso, dentro de marcos institucionales. También lo suficientemente ambiguo para no configurarse como decreto o exigencia de desempeño. También fundado en diálogo de saberes y en la construcción mutua de criterios. Un terreno para sentirse libre y decir lo que se piensa. Un terreno para cumplir con los contratos y con los propios imperativos éticos de lo que nos toca. Que no sea redentor pero que acaricie el mundo. Un terreno de lucha y de creación en compañía. Un terreno donde se pueda hacer vida. Un hechizo. Un embrujo. Una posibilidad improbable.

Un embrujo es un *performance*: es una enunciación que hace lo que dice que hace en el momento en que se enuncia. Produce lo que dice producir al nombrarse. Pero la singularidad del embrujo es que apela e irrumpe el mismo orden del discurso normalizado y normalizante, pero mediante la ilusión de que lo complace aunque esté haciendo otra cosa. *Difracta.* El embrujo que decidí lanzar fue el Seminario de Estudios del *Performance* y las Artes Vivas.

2 Isabelle Stengers y Philippe Pignarre, *La brujería capitalista*, Buenos Aires, Hekht, 2018. [Las cursivas e inserciones son mías.]

3 María Puig de la Bellacasa, Matters of Care: *Speculative Ethics in More Than Human Worlds*, Minneapolis, Minnesota University Press, 2017.

4 Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Inglaterra, Duke University, 2016. [Traducción propia.]

Lo hice dentro de mecanismos institucionalizantes para materializar artes de vivir en estos mundos dañinos. Se avala ya que he sido invitado a trabajar como catedrático de arte contemporáneo en las líneas de investigación de *performance* y artes vivas en la Escuela Nacional de Estudios Superiores Unidad Morelia de la UNAM, como mecanismo genera las condiciones para la producción de un espacio de trabajo que cumple con los requerimientos académicos y de investigación.

Al usar términos como "arte", "arte contemporáneo", "performance", "investigación artística" y "artes vivas", que si bien se encuentran validados por teorías académicas, operan en altos grados de ambigüedad y refieren procesos de trabajo y construcciones de colectividades interesadas. Permiten indagar en otras formas de pedagogía, generar acontecimientos que permiten incidir y hacer el mundo. Además su sigla, muy usual en los usos institucionales de la UNAM y en México, es una declaración conceptual: *SépaseViva.* Hay que reclamar la vida, sobre todo la vida de las mujeres. Todas ellas.

Si bien no corresponde directamente con las letras del nombre, la declaración genera un mecanismo reflexivo entre hacer el trabajo y vivir. Recupera una declaración de mi colega y amiga Didanwee Kent: "cuando estamos haciendo el trabajo tenemos la mala costumbre de seguir con vida". Es tan demandante hacer el trabajo que somete nuestra vida a ello. Pero ¿qué pasa si el propio trabajo reclama la vida?

Este embrujo es entonces una *performance* institucionalizante de oportunidades y una inyección de vida en el trabajo académico.

Su principal mecanismo es invitar artistas a residencias de investigación artística para promover indagaciones en la ciudad, en la universidad y con colegas por medio de trabajos interdisciplinares.



En este corto espacio quisiera compartir un aparato ingeniado por el *SépaseViva*. Se refiere al Museo Animista del Lago de Texcoco (MALT) de la artista, amiga y hermana, Adriana Salazar. Esta iniciativa fue pensada fuera de Michoacán para los retos del desecamiento de la cuenca en la Ciudad de México. Aún así, se decidió llevarlo a Michoacán, tierra de lagos en lengua purépecha, para desplegar acciones y sentidos con respecto a

Logo del Seminario de Estudios del Performance y las Artes Vivas, SépaseViva, del Laboratorio en Historia del Arte de la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia.

las cuencas de este territorio. Ésta fue la tercera residencia y operó desde finales de 2017 a mediados de 2018 en Morelia, como acto central de una exhibición en el Centro Cultural Clavijero. Adriana recogió del suelo lacustre del lago de Texcoco una serie de vestigios materiales que clasificó y georrefrenció. Los organizó por medio de categorías históricas y políticas que narran la relación entre el lago y la Ciudad de México. Los dispositivos que Adriana creó para mediar los relatos generados mediante estos vestigios fueron: la *Enciclopedia de Cosas Vivas y Muertas* y las mediaciones museológicas y animistas del propio MALT. Éstos se reúnen en la plataforma *Todo lo vivo todo lo muerto*.[5] Para la exhibición en Morelia nos concentramos en los esfuerzos del MALT como estrategia para sentir-pensar los lagos michoacanos amenazados por la desecación.



Adriana Salazar (2015-2018). *Activación del Museo Animista del Lago de Texcoco*. Tercera Residencia de Investigación Artística. Estudiantes de la ENES Morelia y activistas del Manantial de la Mintzita conversan frente a los vestigios materiales del lago de Texcoco en el Centro Cultural Palacio Clavijero de Morelia en abril de 2018.

El lago de Texcoco, lleva más de 500 años de relación y de usufructo mutuo con la Ciudad. El lago hace cosas, genera vientos frescos, organiza tránsitos animales y humanos, alimenta la tierra fértil. Nosotrxs, por nuestro lado, le hacemos cosas: tomamos su agua, lo desecamos, usamos su tierra como bordo, construimos aeropuertos sobre él. Mediante este contacto se produce un tipo de situación en la cual uno de los afectados resultará posiblemente asesinado, en este caso el lago. Afortunadamente el proyecto del Aeropuerto Internacional de la Ciudad de México se ha cancelado. Pero el daño ya está hecho y lo que Adriana intentó fue articular cuerpos animados que tal vez necesitan un artefacto humano para poder hablar. Ese aparato fue el museo.

El Museo Animista del Lago de Texcoco es un artefacto de pensamiento situado. En Michoacán estaría re-situado. Es por ello que propusimos una serie muy larga de activaciones entre agentes políticos y comunitarios de Michoacán sobre el agua, con los líderes del manantial de la Mintzita, activando una discusión sobre este pequeño manantial, que provee mucha del agua que se consume en Morelia

5 El proyecto puede consultarse en: http://www.allthingslivingallthingsdead.com/museo

y se encuentra amenazado tanto por la Papelera Kimberly como por el usufructo de pipas captadoras de agua.[6] Estos rastros materiales y estos objetos nos imponían un saber y querían algo de nosotrxs, pero los que mejor sabían producirle no éramos nosotrxs, lxs historiadores del arte, sino era precisamente la gente de la Mintzita.

Esto implicó una *respons-habilidad* muy modesta, debido en parte a los pocos recursos económicos accesibles para la producción del proyecto. Aún así, fue muy potente darles la palabra y el escenario a estos expertxs vivientes humanxs-agua para que nos narraran las vidas y sustratos de la Mintzita por medio de Texcoco.

Pensar juntxs lo que nos toca de las vidas y las muertes de las aguas en sus tierras: Michoacán. En vez de habitar este mundo, habilitar este mundo:

"Una ética de enredo conlleva posibilidades y obligaciones para reelaborar los efectos materiales del pasado y el futuro. Nunca puede haber una redención absoluta, pero el espaciotiempomateria puede ser reconfigurado productivamente, reelaborando las in/posibilidades en el proceso. Los cambios en el pasado no

6 Adriana Salazar y David Gutiérrez Castañeda, David, "Cinco momentos del Museo Animista del Lago de Texcoco: políticas y poéticas de una museología animista", en *Diferents. Revista de museus*, núm. 3, 2018. Disponible en [https://www.academia.edu/38575407/Cinco_momentos_del_Museo_Animista_del_Lago_de_Texcoco_pol%-C3%ADticas_y_po%C3%A9ticas_de_una_museolog%-C3%ADa_animista].



Diagrama tentacular de Hechizos del Cuidado: Términos, prácticas, referencias, temperamentos, éticas, multifactoriales que tener en cuenta cuando se trata de crear unas artes vivas que tocan los mundos para cuidarle. Conceptualización colectiva y afectiva. Diagramación de Samantha Frías y Azucena Vargas.



borran marcas en los cuerpos; los sedimentos materiales de estas reconfiguraciones— recuerdos/*re-member-ings*— están escritos en la carne del mundo. Nuestra deuda con los que ya están muertos y los que aún no han nacido no puede ser desenredar lo que somos. ¿Qué pasaría si reconociéramos que la diferenciación es un acto material que no se trata de una separación radical, sino por el contrario, de establecer conexiones y compromisos?"[7]

Esto implica, pues, tomar una serie de criterios como puntos de partida para la experimentación que nos toca.
No pudo ser cualquier arte.
// Zonas de contacto // Pensar-lo-que-nos-toca // Sentir-pensar // son formas de lidiar con el querer hacer arte, querer hacer academia, querer hacer pensamiento, sin abandonar el querer seguir haciendo mundos. Para vivir y morir en éstos lo mejor éticamente posible.

Esto sólo es posible haciendo lazos humanxs, no-humanxs y más que humanxs. Creando colectividades y comunidades agenciales. Asumiendo la fragilidad del contacto y flujo de informaciones y afectos. Esto implica contar otras historias del arte, la academia, el pensamiento y el mundo. Implica la difracción: no continuar la consecuencia normalizada y normalizante del relato fundacional e instituido, sino habitar la paradoja de las

7 Karen Barad, "Nature queer´performativity", en *Kvinder, Køn & Forskning Nr*, vols. 1-2, Copenague, University of Copenhagen, 2012; Karen Barad, "On Touching-The Inhuman That Therefore I Am en Forthcoming", en *Power of Material/Politics of Materiality*; Chicago, The University Chicago Press, 2018.

producciones improbables. Instituir.

Es asumir la modestia, la constatación, la contradicción, la reacción, la comezón, el escozor, y aceptar que los flujos de acción y diálogo no son continuos. Atraviesan bloqueos.

Quedarse con la bronca nos advierte Donna Haraway.

Sin cancelar el impulso y la intensidad como estados anímicos, se requiere de aguardar, de callar, de dejarse elaborar por las afectaciones dolorosas. Se tiene que aceptar que no sólo lidiamos con la contradicción. La producimos. Somos también nuestros fracasos.

Nos asumimos en contra de cualquier extractivismo. Incluso el extractivismo sensible. El aislamiento de sensaciones, relatos, imágenes, presencias y formas de vida en las obras de arte para la complacencia de los sistemas del reconocimiento. Potenciar, política y éticamente hablando que las vidas vivan y mueran en sus propios términos es también decir que se expresan, crean significados y afectos en sus propios términos. Esto vale tanto para las entidades vivas como animadas. No nos excusa la licencia poética. Como artistas y académicos desplegamos juntxs, en respons-habilidad, estas densidades sympoéticas en sus propios mundos y en otros mundos posibles. Mas no nos aprovechamos de ello para nuestro propio prestigio, economía, ego y éxito. Aunque esto no significa que abandonemos mecanismos de registro que permitan defender nuestro trabajo.

¿Implica esto bloquearse?

No, implica trabajar con éticas mucho más complicadas que las de la autoría, el emprendimiento, la buena voluntad, el pago por servicios a quienes hacen nuestras obras, entre otros mecanismos. Asumir que lo que se hace no basta y que no está absuelto de contradicción no nos excusa de no encargarse de las consecuencias que producimos. Hay que hacerse cargo de la consecuencias en la medida que lxs cuerpxs puedan. Unx cuerpx puede lo que puede. Para esto importa conocerse como cuerpx, personal o colectivo, de energías, de éticas, de discursos y políticas, y como cuerpxs es que nos encargamos y nos animamos.

Nuestras artes querrán ser inter-trans-pos-disciplinares. Querrán aprehender y conectar con otras formas de saber sympoiéticamente. Existirán siendo despliegues de interconexiones parciales y sensibles. Serán arte siendo acciones. Nuestras artes querrán tocar y ser tocadas por los mundos para senti-pensarnos. Y por allí, incidir.

Nuestras artes querrán hacerse cargo. Cuidarán.
artes-de-vivir-en-este-mundo-dañino.

CANIBALISMOS DE LA MIRADA MANIFIESTO DE LA AGENCIA

Alejandra Aragón
Ana García
Liz Misterio
Luis Enrique Pérez
Saraí Ojeda
Sonia Madrigal
Yolanda Segura

SOMOS UNA COLECTIVA EFÍMERA DE PRODUCTORXS VISUALES, CONVOCADA PARA INTERVENIR CRÍTICAMENTE EL CONCEPTO DE UNA AGENCIA ANTIPUBLICITARIA.

HEMOS OPERADO INTERMITENTEMENTE A LO LARGO DE OCHO MESES PARA REFLEXIONAR SOBRE LAS VIOLENCIAS QUE SE EJERCEN VISUALMENTE Y TIENEN EN LA PUBLICIDAD A UNO DE SUS BASTIONES MÁS ROBUSTOS.

COMO ES SABIDO, LA MANIPULACIÓN E IMPARTICIÓN DE DAÑO SON DOS ESTRATEGIAS MEDIANTE LAS CUALES LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN PRETENDEN MODELAR NUESTROS DESEOS Y VALORES. RECONOCEMOS QUE EN EL SITIO DEL CONSUMO E INTERCAMBIO DE IMÁGENES HAY POSIBILIDADES DE RESISTENCIA.

UNX CUERPX ES TAMBIÉN EL TERRITORIO EN QUE SE HABITA: SER MUJER EN EL ESTADO DE MÉXICO O EN CIUDAD JUÁREZ NO ES IGUAL A SER MUJER EN OTRA REGIÓN DEL PAÍS. UNA MISMA CORPORALIDAD, UNA MISMA PERSONA SITUADA EN DOS CONTEXTOS DISTINTOS SE CONVIERTE EN UNA PERSONA DIFERENTE.

RECONOCEMOS EN LA VULNERABILIDAD DE LXS CUERPXS, UN SITIO PARA LA RESISTENCIA EN COMÚN. A PESAR DE QUE NUESTRAS EXISTENCIAS SEAN INCONCEBIBLES, CENSURADAS Y NEGADAS POR ESTE RÉGIMEN DE CONSUMISMO VORAZ.

CREEMOS QUE ES POSIBLE TENDER PUENTES CON MUCHXS OTRXS PARA RECONOCER LAS FORMAS DE VIOLENCIA QUE SE EJERCEN COTIDIANAMENTE SOBRE NOSOTRXS. DESEAMOS TEJER ALIANZAS PARA ABRIR FISURAS DE LAS CUALES EMERJAN AUTORREPRESENTACIONES QUE VISIBILICEN LAS MÚLTIPLES EXISTENCIAS QUE SON PRIVADAS DE SU DIGNIDAD Y SU SOBERANÍA.

LAS IDENTIDADES SE ESTANDARIZAN BAJO CRITERIOS Y CONDUCTAS ASEQUIBLES, DESEABLES Y ESTRATIFICANTES PARA REDUCIRNOS A

OBJETOS DEL DESEO Y OBJETOS DE CONSUMO.

DESMONTANDO LOS ANUNCIOS ESPECTACULARES, SE DESMONTAN LAS TAXONOMÍAS Y LAS FICCIONES QUE ÉSTOS Y LAS IMÁGENES, EN GENERAL, CREAN.

A MANERA DE RESISTENCIA CONTRA ESTE ESPECTÁCULO, PROPONEMOS UNA LECTURA CRÍTICA DE LAS IMÁGENES: ¿CÓMO COBRAN SENTIDO? ¿CÓMO CONVERTIMOS SU NARRATIVA EN UN SINSENTIDO OBSOLETO?

CAMBIAR A QUIEN APARECE EN UNA ESCENA, ES MODIFICAR LA ESCENA MISMA. SE TRATA DE VISIBILIZAR LOS CONTEXTOS. LAS CULTURAS, ESPACIOS, CONDICIONES SOCIALES PARA GENERAR LECTURAS RACIALIZADAS Y ENCUERPADAS DE QUIENES SOMOS.

QUEREMOS EVIDENCIAR LAS FORMAS EN QUE LAS NARRATIVAS DE GÉNERO SE INSERTAN EN NUESTRA MANERA DE LEER LXS CUERPXS: QUÉ PARTES Y QUÉ SUJETXS SE EROTIZAN Y CUÁLES SE DESEXUALIZAN.

NOS OPONEMOS A LA PATOLOGIZACIÓN DE LXS CUERPXS: CELEBRAMOS TODAS SUS DESAFIANTES COMPLEJIDADES.
NOS OPONEMOS A LA IDEA DE QUE CUALQUIER PERSONA EXISTA PARA SER CONSUMIDA Y DESECHADA.
PRODUCIMOS IMÁGENES QUE ANALIZAN, RESIGNIFICAN Y RESPONDEN ANTE LAS CONVENCIONES VISUALES Y LAS OPOSICIONES BINARIAS QUE CONTIENEN LAS REPRESENTACIONES Y NARRATIVAS DE LXS CUERPXS.

NOS APROPIAMOS DEL LENGUAJE PORQUE EN SU DEFORMACIÓN INCÓMODA ENCONTRAMOS UNA HERRAMIENTA CRÍTICA PARA DECONSTRUIR LA VISIÓN HETEROPATRIARCAL DEL MUNDO: NOS HACEMOS SITIO EN EL MUNDO. RECLAMAMOS NUESTRA EXISTENCIA.

ESTA CAMPAÑA VISUAL VA DIRIGIDA A PERSONAS CON CUERPXS Y EXPERIENCIAS VITALES QUE NO SE IDENTIFICAN CON LOS CÁNONES ESTABLECIDOS.

NUESTRA CAMPAÑA SALE DE NUESTRXS CUERPXS DE PUTXS, DIVERSXS FUNCIONALXS, LENCHAS, MARICAS, GORDXS, ENFERMXS, PRIETXS, PELUDXS, CHAPARRXS, MACHORRAS.

POR ESO, AFIRMAMOS QUE EL PODER DE LA AUTORREPRESENTACIÓN ES OTRA FORMA DE RESISTENCIA. RECLAMAMOS NUESTRXS CUERPXS PARA EL GOCE PROPIO Y NO PARA EL CONSUMO CAPITALISTA.

PARA COMPARTIRNOS Y HACER COMUNIDADES DE SUPERVIVENCIA CRÍTICA Y ALEGRE.

Violentómetro de las imágenes

Vivimos en una era de sobreproducción y consumo de imágenes. Nuestra capacidad para entender qué es lo que consumimos visualmente se ve rebasada por la cantidad de estímulos visuales a la que nos vemos expuestxs diariamente. Una constante en muchas de las imágenes que vemos cotidianamente es la violencia explícita en forma de cadáveres, heridos, sangre, así como la implícita hipersexualización de los cuerpos y la ridiculización de ciertas identidades. Esta violencia visual tiene una capacidad compleja para reproducirse y transmitirse de persona a persona, de un medio a otro, afectando nuestras emociones —produciendo miedo, ira, morbo— e impidiendo que logremos hacer consciente el poder que estas representaciones tienen sobre las ideas que tenemos sobre el mundo y sobre nosotrxs mismxs y los otrxs.

Te invitamos a hacer uso de esta herramienta al consumir imágenes a través de medios como los periódicos, revistas y publicaciones. La intención de esta herramienta es hacernos más conscientes de nuestros patrones de consumo de representaciones violentas para desnaturalizar su uso. Así como fortalecer criterios personales para la construcción y fortalecimiento de una ética de la mirada.

Instrucciones

- Abre una revista, periódico, publicación o página de internet y busca una imagen donde aparezcan personas.
- Observa la imagen y, a partir de las categorías de análisis que encontrarás a continuación, elige la opción que mejor describa lo representado.
- Cada opción está acompañada por un número el cual se debe sumar conforme acumule categorías.



Personas fotografiadas

Cuando aparece una persona representada en una imagen, pon atención en cada uno de los detalles de la fotografía. Explora lo que ves y considera los siguientes puntos en relación con el cuerpo de l× representad×

1



No consensuado

2



Objetualiza o sexualiza

3



Fotografías de genitales, nalgas o pecho.

4



Ridiculiza o exotiza

5



Personas siendo violentadas

6



Fotografías de cadáveres

7



Fotografía de un cadáver en descomposición

8



Un cadáver sexualizado o humillado



Contexto de la persona fotografiada

Cuando observes una imagen pon atención en el contexto, el espacio que rodea o circunda a la persona representada. ¿Qué efecto produce en ti como observadora? ¿Te pone por encima de la representada? ¿Coloca a la representada en un estado de inocencia y pureza infantil? ¿Te produce conmiseración o lástima? ¿Te hace sentir superior o inferior de algún modo?

1



Espacio íntimo

2



Espacio de tránsito

3



En un entorno natural

4



Espacio institucional
(trabajo, escuela, hospital, cárcel)

5



Espacio público



La mirada del fotógraf×

La persona que produce una fotografía deja en la imagen claves y códigos que "nos hacen ver" lo que se representa de cierta forma y no de otra. En estas claves se activan pugnas o conflictos. Cuando veas una imagen haz conciencia de lo siguiente: ¿al ver a la persona representada te conectas con sus emociones o situación? ¿Cuando ves a la persona representada la valoras por sus "cualidades objetivas" o externas? ¿Cuando miras la fotografía te produce una "glotonería" de ver más ese tipo de representaciones?

Considera el nivel de privilegio de quien fotografía. Debes considerar que tener información sobre quién produce la imagen revela mucho de sus intenciones. Conocer su género, nacionalidad, edad, raza, educación o gremio puede revelar muchas claves que a veces permanecen "ocultas" en la imagen y que pueden cambiar radicalmente la percepción que tengas de una imagen.

1



Mirada íntima/cercana
(uno a uno, consensuado)

2



Mirada empática

3



Mirada predadora
o cosificadora



Géneros

Dentro del universo de las imágenes fotográficas existen distintos ámbitos de producción. Actualmente es difícil la separación de éstos, ya que muchísimas personas son capaces de producir imágenes por medio de distintos dispositivos fáciles de usar. Sin embargo, es posible distinguir en muchos casos el ámbito desde el que se produjo una imagen aunque su circulación e intercambio ocurra en otra.

1



Fotograf× amateur

2



Fotograf× artístico

3



Fotoperiodista

4



Fotógraf× comercial

¿A quién beneficia la imagen?



Las imágenes son poderosas herramientas de producción de conocimiento y están ligadas a la generación de distintos capitales: económico, simbólico, afectivo. Todas las personas sacamos algún tipo de beneficio o usufructo de una imágen, pero podemos observar cómo unos pueden tener un beneficio desmedido abusando de los demás por diversos medios: lucrando con las vidas de otros, acumulando un prestigio que no concuerda con la ética con la que se produce o se trabaja, asociándose con o apoyando a personas, instituciones o regímenes que buscan oprimir a otr×s. Cuando veas una imagen, hazte la pregunta: ¿a quién beneficia esta imagen?

0



Al sujeto fotografiado y su entorno cercano

1



A una causa social

2



A la información de la sociedad

3



A la carrera del fotógraf×

4



A la industria cultural

5



A la industria del espectáculo

Circulación de imágenes



Las tecnologías de la información permiten un flujo vertiginoso de información del cual forman parte las imágenes. Es importante que al ver una imagen notes cuál es el circuito en el que está siendo consumida: una red social, la televisión, un grupo de mensajes instantáneos, una institución cultural. El circuito de distribución de una imagen te puede dar claridad sobre quiénes son sus usuarios o beneficiarios, así como cuáles son las distintas capas de significados que puede acumular una sola imagen dependiendo de en qué circuito ha sido distribuida.

1



En un grupo cerrado y consensuado

2



En una red social sin consentimiento

3



Una imágen viralizada o mediatizada

4



En un museo

Cómo interpretar los resultados

- De 0 a 12 puntos. No es una imagen violenta. Aunque lo representado pueda impresionar al espectador, la intención con la que fue realizada, el público al que va dirigida y la manera de circulación de la misma están dentro de un consenso entre quien la elabora, quien aparece en ella y quien la consume.
- De 13 a 20 puntos. Es una imagen ligeramente violenta. Puede que ésta no sea la intención de la imagen pero en algún punto ridiculiza, victimiza, cosifica, exotiza o lucra con el retrato de alguien más.
- De 21 a 40 puntos. Es una imagen violenta. La imagen ridiculiza, victimiza, cosifica, exotiza o lucra con el retrato de alguien. Pero además ejerce dos o más de estas violencias a la vez, con la intención de causar morbo o impacto en el espectador. Sin tener en cuenta los sentimientos o la dignidad de la persona representada y/o su grupo social. Las representaciones también pueden hacer daño al replicar violencias, estetizarlas y normalizarlas.

---

* Violentómetro de las imágenes elaborado bajo la coordinación y en colaboración con Felipe Zúñiga.

**Esta herramienta fue producida con fines didácticos por La Agencia como resultado de un seminario de análisis de las representaciones estereotípicas de mujeres, niñas y hombres de distintas razas y clases sociales. Todas recolectadas de distintas fuentes como catálogos de las bienales de fotografía editadas por el Centro de la Imagen, revistas promocionales de equipo fotográfico, prensa amarillista, revistas de moda y revistas pornográficas.

***Imágenes por https://thenounproject.com liberadas bajo licencia Creative Commons.

**** Esta herramienta es *Open Source*, por lo que quien así lo desee la puede retomar, modificar y perfeccionar.

Hasta que no nos deshagamos de las ideas de la dominación y de poder, los afectos en lo corporal sólo serán otra categoría para el control (Antropología del afecto en un acto pedagógico)[1]

Adriana Raggi Lucio/Rubén Cerrillo García

Usualmente imaginamos que el amor verdadero será intensamente placentero y romántico, lleno de amor y luz. Pero en realidad, el amor verdadero es trabajo.[2]

bell hooks



La frase de bell hooks con la que comienza este texto visibiliza un defecto importante con respecto a la idea de amor verdadero/romántico, el cual planta su semilla en un territorio del que hemos perdido tanto el conocimiento profundo como el sentido, lo que se percibe e intuye y no debería razonarse. Hablamos del cuerpo y de cómo operan los afectos en él.

Nosotrxs vemos los afectos a través de su relación complementaria con el concepto de *efecto*. Esta relación se hace presente cuando el efecto es causado por un factor externo al *yo* —como sí mismo—, en un territorio perceptible que puede ser tangible o no pero que al existir es aceptado de manera significativa por

1 Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IA402118.

2 bell hooks, *All about love: new visions*, Nueva York, William Morrow, 2018, p. 183.



los procesos conscientes e inconscientes del sujeto. Esto conlleva a una articulación de estímulos cuya coherencia narrativa nos parece lo suficientemente significativa como para modificar nuestras acciones. Es un concepto que de acuerdo con Deleuze *o se vive o no es nada.*[3]

Las lógicas del afecto y del cuerpo han sido planteadas en metáforas originadas desde un paradigma que, no sólo descalifica y anula lo subjetivo intrínseco de los cuerpos, sino que trata de domesticarlos a toda costa. Este paradigma, el del proyecto científico-moderno-civilizatorio, está articulado desde el pensamiento lógico, racional-positivista, capitalista, colonial y heteropatriarcal. Tal paradigma ha montado mecanismos para gestionar todas las posibles relaciones de poder que se manifiestan entre sujetos y que, desde el capitalismo, se han desarrollado bajo la *sexopolítica* definida por Beatriz Preciado como:

"[...] una de las formas dominantes de la acción biopolítica en el capitalismo contemporáneo. Con ella el sexo (los órganos llamados "sexuales", las prácticas sexuales y también los códigos de la masculinidad y de la feminidad, las identidades sexuales normales y desviadas) forma parte de los cálculos del poder, haciendo de los discursos sobre el sexo y de las tecnologías de normalización de las identidades sexuales un agente de control sobre la vida."[4]

Este control que encontró su plenitud en el siglo XIX mediante dispositivos como el del amor verdadero/romántico, del que habla bell hooks en el epígrafe. El amor romántico ha sido diseñado para modelar una sociedad que nos obliga a pensarlo todo, consciente o inconscientemente, desde la noción de propiedad privada y bajo códigos de género que afectan nuestras relaciones.

"En el sistema de pensamiento monógamo, los amores se excluyen los unos a los otros. Además, se jerarquizan los afectos, de manera que el amor único y sus derivados 'naturales' (la pareja, la fa-

3 Brian Massumi, *Politics of Affect*, Cambridge, Polity Press, 2015, p. viii.

4 Beatriz Preciado, "Multitudes Queer. Notas para una política de los 'anormales'", en *Revista Nombres*, núm. 19, 2005, p. 157.

milia) tienen un estatus superior a otros afectos, como es la amistad. Y en la cúspide de esa jerarquía sólo hay un único espacio."[5]

Desde este punto crítico del sistema donde se jerarquizan los afectos, desarrollamos nuestras ideas sobre los afectos, el cuerpo y su relación con la experiencia educativa, pues es desde aquí que comienza a gestarse la normalización y los mecanismos de control del poder.

Lo que el amor romántico genera son individuos que dejan de pertenecerse a sí mismos ante la idea de una entrega incondicional del yo que se exige, de manera tácita, en la malentendida idea de una entrega de un tributo simbólico, que posibilita la idea un amor verdadero. Recordemos que la verdad es uno de los valores máximos del proyecto científico-moderno-civilizatorio. Como dice Foucault: "[c]ada sociedad tiene su régimen de verdad, su 'política general de la verdad'".[6] Esto es encarnado por cada unx de nosotrxs a través de frases como "yo te pertenezco y tú me perteneces", "me entrego a ti, porque nos amamos, el amor exige eso".

Así, internalizamos estos mecanismos en una conducta casi *natural* y en el tono dictado por una sociedad que







5 Brigitte Vasallo, "#OccupyLove: por una revolución de los afectos", en Diagonal, 5 de febrero de 2014. Disponible en [https://www.diagonalperiodico.net/cuerpo/21548-occupylove-por-revolucion-afectos.html], consultado el 26 de marzo de 2019.

6 Michel Foucault, *Microfísica del poder*, 2ªed., trad. Julia Varela y Fernando Alvarez-Uría, Madrid, Ediciones de La Piqueta, 1979, p. 187.

maquina parámetros jerárquicos y fijos dentro de las relaciones interpersonales.

Pensamos aquí en cómo se producen esas metáforas desde la niñez, en el caso del cuento de *Caperucita Roja*, cuando se le enseña a la niña que debe obedecer y aceptar el control, cuando el cuento termina con la lección: "El cazador le quitó la piel al lobo y se la llevó a casa; la abuela se comió el pastel y bebió el vino que había traído Caperucita Roja y se recuperó de nuevo. Caperucita Roja pensó: "Ya no te volverás a desviar en toda tu vida del camino, si tu madre te lo ha prohibido".[7]



Los procesos de dominación y jerarquía son muy potentes debido a que son invisibles bajo ciertas dinámicas de normalización y validación de la violencia. Se transforman en una forma común, y entonces se encarnan en las acciones más cotidianas de las personas para darnos la falsa idea de que eso es lo normal, y cuestionarlo entonces resulta casi imposible y peligroso.

Bajo esta perspectiva es que debemos objetar la idea del amor romántico y verdadero como la primera de muchísimas formas de disciplinamiento y domesticación de cuerpos que, sin necesidad de reglas absurdas, reaccionan de manera más o menos similar en individuos en contextos semejantes, y que requieren poco del raciocinio cuando se trata de actuar desde la corporalidad, en el sentido amplio de la palabra. Hemos aprendido a normalizar las acciones desde la perspectiva del "bien hacer, pensar y actuar", que la sociedad heteropatriarcal ha configurado de forma sobrecogedora y sobre la cual es sumamente importante hablar críticamente, para hacer visible lo invisible.

Hacemos referencia a bell hooks, una feminista negra norteamericana que escribe su nombre con minúsculas. Ella habla, entre otros temas, de la educación, la justicia y el amor. Considera al amor como un espacio de búsqueda corporal, de búsqueda de comunidad y, sobre todo, como una forma de deshacerse de las ideas de dominación y poder. En su libro *Todo sobre el amor. Nuevas visiones*[8] reflexiona sobre el afecto y el cuerpo. Sobre lo que hace el afecto en el cuerpo. ¿Qué pasa cuando te toco?, ¿qué pasa cuando me afectas?

7 Jacob Grimm y Wilhelm Grimm, "Caperucita Roja", en *Cuentos de niños y del hogar*, t. I, Trad. María Antonia Seijo Castroviejo, Madrid, Anaya, 1987, p. 175.

8 bell hooks, *op.cit.*



Podemos entender el amor desde muy diferentes formas, pero la de bell hooks es, tal vez, una desde la que se pretende provocar un cambio, que visibiliza una postura planteada por varios autores, como refiere Chela Sandoval: "[e]scritores del tercer mundo como Guevara, Fanon, Anzaldúa, Emma Pérez, Trinh Minh-ha, o Cherrie Moraga, por nombrar algunos, entienden de forma similar el amor como algo que 'rompe' con lo que sea que nos controla para encontrar entendimiento y comunidad."[9]

Es desde este razonamiento, aunado a la idea de comunidad, que articulamos el trabajo de del grupo de investigación Intervenciones Críticas desde el Arte Contemporáneo (ICDAC), formado en la FAD-UNAM. Desde nuestra experiencia investigando y trabajando en el aula es que tejemos este texto, para llevarlo hacia un punto clave de los procesos de construir comunidad: el afecto.

El afecto está en todo, como Cherrie Moraga menciona mediante su *Teoría en la piel*: "[U]na teoría en la piel significa una en la que las realidades físicas de nuestras vidas —nuestro color de piel, la tierra o el concreto en el que crecemos, nuestro deseos sexuales— se fusionan para crear una política nacida de la necesidad."[10]

Así como la teoría en la piel visibiliza algo que nace de la necesidad, de la misma forma nosotrxs visibilizamos la necesidad de una teoría desde el afecto que surge de la experiencia desde la educación en el aula. Partiendo de lo que Elliot[11] denomina como investigación-acción desde el aula, nosotrxs no podemos pensar más que en la investigación-acción desde el afecto, es decir, es importante entender los vínculos sociales generados en un aula, o en el trabajo universitario del día a día, que se desarrollan a través de la investigación, la cual suele pasar por alto el trabajo realizado desde los afectos pero que en realidad está abrazada por ellos.

9 Chela Sandoval, *Methodology of the Oppressed, Minneapolis*, University of Minnesota Press, 2000, p. 139.

10 Cherríe Moraga y Gloria Anzaldúa (eds.), *This Bridge Called My Back: Writingsby Radical Women of Color, Nueva York, Sunny Press*, 2015, p. 19.

11 John Elliot, *Investigación-acción en educación*, 6ª ed., Madrid, Morata, 2010.



Creemos que la comunidad educativa en la que trabajamos pone en el acto pedagógico un trabajo afectivo importante que no está visibilizado, pero que es esencial para entender la materia con la que trabajamos.

Cada uno de los actos educativos que efectuamos fuera o dentro de un aula conlleva una actitud de compromiso con todas las partes que integran el ambiente educativo. En el caso del trabajo relacionado con los procesos de la asignatura Laboratorio de arte corporal contiene, por ejemplo, un compromiso relacionado con la activación de reflexiones y análisis críticos y conscientes sobre las implicaciones de la corporalidad. Así como con sus territorios de acción/afección/afectación en campos como el yo, el *otrx*, el *nosotrxs* y él *los otrxs* desde la idea del cuerpo como soporte reflexivo y de mediación, no sólo para la investigación artística, sino de todos los procesos de vinculación comunitaria que se activan desde el ser.

Así, se vuelven pertinentes ejercicios que se articulan a partir la autorreflexión de nuestra manera de navegar los espacios académicos. Esta autorreflexión se incentiva preguntándose lo siguiente: ¿cuál es mi ubicación corporal respecto de la disposición de muebles y espacios? Con ello, se puede tomar la decisión de operarlos de otras formas distinta. O detonar prácticas corporales otrora limitadas por pretextos: "¿cómo puedo subvertir la idea de 'autolimitación', una forma psicológica negativa, y transformarla en una posibilidad experimental?" Esto dota al alumnado de la potestad para autodefinir la profundidad, características y matices de su reflexión en términos de lo que a partir de su propia reflexión puede hacer. No porque lo dicta un superior, no porque debe ser, no bajo la idea de control y dominación de los unos sobre los otros, sino porque el territorio fundamental de los afectos es el de su elección.

La difícil mirada de la otredad: indagaciones sobre la construcción de imágenes a partir de la diferencia[1]

Carlos Romualdo Piedad

Mi padre es indígena, yo estoy tan prieto como él, y desde un tiempo para acá me he dedicado a destruir su obra –la que quedó– reciclándola, tratando de abrir el abanico de posibilidades para su contemplación.

Nunca me interesó exaltar o desdeñar los valores contenidos en los temas de sus obras.

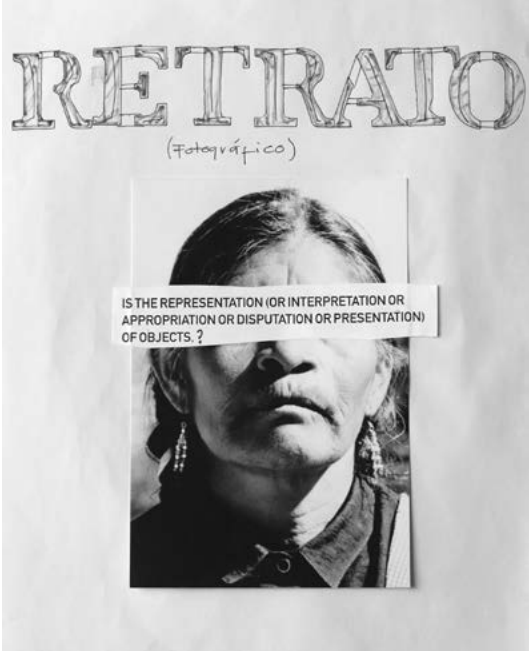
Mi padre es indígena y yo estoy tan prieto como él; mi madre no.

Abraham Cruzvillegas, Round de sombras[2]

La historia que da entrada a este texto comienza en la década de los ochenta en un pueblo de Coyoacán que va entrando al proceso de la metrópoli. En este lugar hay un condominio y sus habitantes parecen ser de clase media con aspiraciones a media alta. Estos residentes suelen tener en sus hogares a *muchachas*, como se les suele decir a las sirvientas y a quienes hoy en día se les denomina t*rabajadoras domésticas*. Ellas, sin duda alguna, son mujeres que han migrado desde la provincia. Ellas son las encargadas de mantener limpia la casa en un formato laboral denominado "entrada por salida" o "de planta", lo cual significa una residencia semipermanente, consensuada y redimida por un pago más o menos remunerado. En esta cotidianidad, hay múltiples dinámicas y sujetos que interactúan: la patrona o patrón y la muchacha; los cuidados mutuos. Cada quién sabe bien su lugar en la mesa, podrían comer juntos pero las sillas están asignadas dependiendo del nivel jerárquico. Además, se sabe que después de la cena, cada quien se dirige a su espacio de descanso nocturno, y ahí sigue la diferenciación, los patrones se van a la recámara y la muchacha, al *cuarto de servicio*.

1 Investigación realizada gracias al apoyo Programa UNAM-PAPIIT ia402118.

2 Abraham Cruzvillegas, *Round de sombras*, México, Conaculta, 2006, p. 26.



Indagaciones sobre el retrato fotográfico 1, Collage sobre papel de algodón, 21.5 x 28 cm, 2015.

En este escenario pueden pasar muchas situaciones y podemos preguntar, ¿qué pasaría si a estas muchachas se les ocurre tener hijos?, ¿cómo entrarían estos críos en esta dinámica de trabajo?, ¿también trabajarían desde la cuna?, ¿gozarían de un beneficio y patronaje diferente? En este contexto, ¿los críos resultarían individuos asimilados o sujetos beneficiados?, ¿podría generarse un abrazo fraterno en la cena de Navidad?, ¿habría empatía en la mirada?, o ¿se seguirá perpetuando un tenso abrazo a la otredad?

Es en este momento que a mi cabeza regresa la lírica de *Bocafloja*, rapero salido de las entrañas de la Ciudad de México, quien en su pieza *Organismo*, dice:

"Son 9:15 de la mañana y yo sé bien por qué / que nadie vino a mi rescate, se apagó la fe / Era un octubre del ochenta, horrible aquel que me / enfrentaba a los reflejos de mi propia piel / Había un chamaco pretencioso sobajándome / manifestando la colonia, está abusándome / Le hace creer a todo el mundo que no valgo nada, /que mi historia y mi sonrisa que todo es cagada.

Que la lucha de mis padres debe dar vergüenza, / que los prietos sólo sirven para limpiar las mesas pero /siempre creí que había un lugar donde valía mi cero / donde el mapa está a la inversa y mi poder es fuego / Cogí valor como una ofrenda a todos mis ancestros / y ahora rio porque la vida embelleció este cuento.

Suena bien está muy claro pero no resuelto / pues la sique lleva heridas y éste es el ungüento".[3]

El tema sobre la inclusión, la exclusión y la asimilación de las clases hacia cualquier cultura es un tema difícil. Dado que es un conflicto entre diversos puntos de vista, no resulta fácil aceptar que somos sujetos discriminados y al mismo tiempo discriminadores. La cuestión crítica ¿es quién se queda adentro o afuera de la aceptación, y quién goza al final de los beneficios que esta división produce? Se trata pues de una especie de estructura radial dentro de la cual se encuentra el centro y cuya orilla funciona como la

3 Bocafloja, "Organismo", en *Noor*, Nueva York, Quilombo Arte, 2018 [cd].



afirmación del mismo centro, es decir, se trata de una *periferia* que al final afirma un poder hegemónico. En este proceso las imágenes, como mapas del mundo, siempre han jugado un papel importante.

Durante el siglo XVI en Nueva España se elaboraron las denominadas *Pinturas de castas*. Estas pinturas son referencias visuales de las posibles mezclas raciales y su lugar en la jerarquía social. En primer lugar, se encontraban los españoles, seguidos por los criollos o hijos de españoles nacidos en México, después se encontraban las diferentes mezclas entre indígenas, blancos y negros, donde a menor porcentaje de sangre española, menor jerarquía. Lo cual colocaba a la población negra en el último estrato de la escala. Las *Pinturas de castas*, más que ilustrar la heterogénea posibilidad humana, o la riqueza de la diversidad cultural, parecen ser una jerarquización a partir de las diferencias raciales. Lo cual resulta en la estratificación de los derechos y calidad de vida obtenible. El sistema de castas se creó partir de una idea de pureza racial o genética, en tanto el término *racial* parece ser en sí mismo ya discriminatorio.

Establecer una centralidad cultural, como en el caso de las pinturas de castas, es establecer una jerarquización visual y enunciar quiénes están en la cima y quiénes se quedan abajo, quiénes son el *centro*, un centro que propone qué es aceptable y qué sujetos están en las afueras, en la periferia, *con la esperanza de ser aceptados por la hegemonía*. Con el propósito de que quienes estén en las afueras dejen de ser lo que son y sean alienados para entrar en el sistema con la pretensión de un mejor estatus social. En este sentido, el retrato fotográfico desde sus inicios se ha manifestado como una *herramienta de posicionamiento*. El observador mide y saca partido desde el acto de construcción de la imagen, porque el objetivo es *identificar o visualizar*. Por lo tanto el observado queda en una actitud sumisa ante esta situación y deja que parte de su ser se utilice para los fines que el retratista tenga. Así, no suena descabellada la noción de que las cámaras roban el alma, como suele atri-

Indagaciones sobre el retrato fotográfico 2,
Collage sobre papel de algodón, 21.5 x 28 cm. 2015.



buirse a culturas *primitivas*. Santiago Marín Vicuña en el texto "A través de la Patagonia" escribe: "Antes de despedirnos del cacique Canquel, quisimos retratarlo en su toldo, acompañado de su familia, a lo que se negó terminantemente diciéndonos: 'yo no quiero que nadie retrate a mi familia, después van a exhibir a Buenos Aires las fotografías como si se tratasen de animales'".[4]

Como un posible resultado del impacto de este tipo de imágenes, se puede observar una especie de necesidad de *transculturación*. Esto es, una asimilación de las normas y hábitos de los modos de hacer, de ser, de entender y de sentir en las entrañas las inmensas ganas de pertenecer al mundo: el real. Pensando nuestra minoría: "el colonialismo cultural requiere del decaimiento del espíritu nacional, de la revisión de la historia y de la destrucción de una identidad distinta. Busca transformar a mujeres y hombres en simples objetos, Y los objetos no tienen voz ni voto; están a la venta".[5]

¿Qué hay en la seducción aspiracional de cambiar de color de piel a uno más claro, decolorar el cabello negro a rubio, en la incrustación de pupilentes color miel?, ¿qué hay en la necesidad de dar a conocer nuestro trabajo en otras latitudes?, ¿bajo qué términos se evalúa nuestra producción?, ¿habrá un espacio para la periferia y sus imágenes en el centro y su producción de imágenes? Sin estos cuestionamientos y sin herramientas con las cuales confeccionar nuestra producción, la configuración de nuestra mirada parece estéril.

Es importante entender que esta estructura de centro y periferia no sólo se da en la división de una geográfica específica, como podría ser *occidente*, como centro y *oriente*, como periferia cultural; sino que aún en el mismo centro hegemónico se da un fenómeno de generación periférica. A la vez, podemos encontrar estructuras hegemónicas dentro de las periferias. Es interesante ver cómo este binomio *centro-periferia* se da en diferentes escalas y se hace presente en diferentes estratos sociales. Siempre hay alguien que está en el centro con un poder

4 Santiago Marín Vicuña, "A través de la Patagonia", en *Carlos Masotta, Indios en las primeras postales fotográficas argentinas del siglo xx*, Buenos Aires, La Marca Editora, 2007, p. 7.

5 Gerry Adams, "La cultura es lo que la cultura hace", en Trisha Ziff, *Cercanías distantes: un diálogo entre chicanos, irlandeses y mexicanos*. Catálogo de exposición, México, Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, 1997, p. 47.

Indagaciones sobre el retrato fotográfico 3,
Collage sobre papel de algodón, 21.5 x 28 cm, 2015.

hegemónico y una periferia que funciona como la afirmación de ese poder.

En contraparte con esta posición eurocentrista, me resultan interesante las palabras de Ery Cámara:

"La universalidad no es propiedad exclusiva de ninguna civilización porque sólo se reconoce en relación de todas las civilizaciones. El verdadero multiculturalismo supone el reconocimiento, sin el cual cualquier conciliación universalizante resulta estéril e ilusoria, del otro en su identidad y su alteridad".[6]

En este sentido, la mirada como una manera de abordar y entender *al otro* a partir de concepciones culturales propias no escapa de ser una mirada hacia *lo otro* como *exótico*.[7] Asignándole un estatus de extraño y diferente (en muchos casos peligroso) con la finalidad de justificar el mismo acto de mirar.

La aparición de la fotografía significó la posibilidad de aprehender la realidad, apodarse de ella. De ahí el poder devorador de la cámara y la noción de autoridad del fotógrafo, de ahí también que el acto fotográfico no se establece como una relación igualitaria entre el observado y el que observa.

"El rico occidental fotografía a un pobre indio, pero ¿qué obtiene este último a cambio de ceder su imagen? La desconfianza que siente el sujeto se basa de hecho en la vaga intuición de que el acto fotográfico representa un desequilibrio de poder y, probablemente un desequilibrio que no le favorece."[8]

¿En qué radica la configuración de nuestra manera de ver?

En el cómo nos asumimos como seres humanos, cómo nos vemos o en el cómo vemos a los demás.

"Mirar al otro es una de las maneras de mirarse a uno mismo. Observar detenidamente cómo los demás se desenvuelven en el mundo significa, también, situarnos a nosotros mismos en un determinado contexto, aprender a tener conciencia de quiénes somos y explorar nuestra propia cultura".[9]

Y qué es el retrato sino una manera de configurar lo que vemos a partir de cómo lo vemos.

En este sentido podemos afirmar que ha sido sumamente importante cuestionar nuestra identidad (nunca estática, siempre variable). Esta identidad entendida como un modo de asumir los elementos que nos determinan como seres humanos. Colocarnos en el mapa tanto geográfico como cultural y político.

6 Ery Cámara, "El relámpago de la ubicuidad. Miradas cruzadas. Encrucijadas", en *Christian Chamberr (ed.), Strategies for Survival Now. A Global Perspective on Ethnicity, Body and Breakdown / Artistis Systems*, Estocolmo, The Swedish Art Critics Association Press, 1995, p. 386.

7 Gabriel Weisz, *Tinta del exotismo*, Literatura de la otredad, México, fce, 2007, p. 21.

8 William A. Ewing, *El rostro humano. Nuevo retrato fotográfico*, Blume (Naturart), Nueva York, p. 77.

9 Marta Gili, "La razón habla, el sentido muerde", en Juan Naranjo, *Fotografía, antropología y colonialismo* (1845-2006), Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p. 303.

Gerardo Mosquera escribe que: "el latinoamericano ha tenido siempre que preguntarse quién es, simplemente porque resulta difícil saberlo".[10] Se trata pues de un cuestionamiento hacia el modo en que podemos entendernos y qué postura podemos adoptar a la hora de crear, en este caso retratar. Estos elementos determinan nuestra manera de ver el mundo y los demás. En este tema puede ser ejemplar el caso de los artistas cubanos que emergieron en la década de los ochenta,[11] quienes después de asumir su condición cultural y después de "despreocuparse de estas obsesiones, paradójicamente pusieron la identidad a trabajar".[12]

La valoración de *nuestro arte* es un proceso que a cualquier creador le interesa, ya que es desde esta valoración que nuestro trabajo toma un peso determinado como propuesta. Sin embargo, antes de esa valoración existe un proceso de *autolocalización*, de uno como productor insertado en determinada estructura social o cultural. Es en ciertos momentos y bajo ciertas circunstancias que se da un cuestionamiento hacia uno mismo como productor senti-pensante activo. Un momento que permite encontrar las diferentes tensiones que se producen en el ejercicio de mandar un mensaje dentro de un contexto de diálogo, en el que el disenso parece ser un terreno fértil para entender nuestras diferencias y concordancias. En resumidas cuentas, es la gestación de un momento crítico en el que uno se plantea *qué decir, desde dónde hablar, hacia quiénes* dentro de un complejo sistema cultural llamado arte.



In yutniu, in ñuu, in kivi/ Un árbol, un pueblo, un tiempo. Collage sobre papel de algodón, 21.5 x 28 cm. 2015.

10 Gerardo Mosquera, "La isla infinita. Introducción al nuevo arte cubano, 1990", en Andrés Issac Santana (ed.), *Nosotros los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano* (1993, 2005), Murcia, España, Cendeac, 2007.

11 Como Flavio Garciandía, Tonel, Adriano Buergo, José Bedia, Ricardo Brey, Juan Francisco Elso Padilla, Marta María Perez.

12 Gerardo Mosquera, *op. cit.*

Mestizo Mex, 2014

Yutsil Cruz

Instalación en Teoría del color (2014–2015), MUAC-UNAM.

El racismo que vive la sociedad mexicana hoy es producto de fines del siglo XIX, y tiene que ver, sobre todo, con la construcción del mestizaje como ideología. En los tiempos del régimen porfirista y de los gobiernos posrevolucionarios, la ideología del mestizaje fue promovida por el Estado. Con la entrada del neoliberalismo hubo una privatización de la definición de las identidades, tarea que quedó en manos de los agentes de los medios de comunicación. Basta con ver el color de piel del 99% de las personas en la televisión para comprobarlo.[1]

Este racismo, señalado por Federico Navarrete, entre un grupo y otro, ha sido nutrido por el régimen colonial, el Estado moderno y la ideología nacional del mestizaje. En la práctica, el racismo se ejerce de formas jerárquicas de quien se siente superior al otro. No es exclusivo de la élite, el racismo se presenta también en todos los sectores sociales. Las diferentes formas de racismo en México pueden ser en ocasiones abiertamente visibles como varios enunciados racistas de la opinión pública y política porque desprecian el valor de una persona o grupo a partir de alguna diferencia cultural, social, económica o por su aspecto físico. En otras ocasiones sus formas son mucho más difíciles de evidenciar porque están implícitas en capas veladas y suelen ser negadas como prácticas discriminatorias.

En este sentido me parece que la ideología del mestizaje es una forma discriminatoria implícita interiorizada por la población mexicana, que se piensa mestiza como sinónimo de igualdad nacional, pero que en la práctica las diferencias entre indígenas y mestizos son políticas que aún perduran, así como la negación de los afrodescendientes en México. Esta reflexión me llevó a producir la pieza

1 Federico Navarrete Linares, "Después de Ayotzinapa 10. Discriminación y racismo", en *Horizontal*, México, 25 de marzo de 2015, p. 4.



Mestizo Mex en un intento por señalar y evidenciar ciertas complicidades entre cultura, política y ciencia. Mi interés fue el de mostrar las relaciones que se tejen entre las diferentes categorías étnicas, la identidad cultural, la modernidad y su blanquitud capitalista.

Uno de los elementos que integra la pieza *Mestizo Mex* es un video en tres canales para el que realicé una recopilación de escenas de diferentes películas mexicanas que van de la década de los treinta a los setenta. De éstas, por una parte seleccioné escenas con diálogos que invitan a la reflexión por su carácter crítico y, por otra, escenas de diálogos que muestran la representación del indio, sus estereotipos y divisiones dicotómicas entre conquistados y conquistadores. Los indios aparecen sumisos: el estereotipo del indio "agachón" frente al criollo o el mestizo. Una visión reduccionista que simplifica las relaciones complejas para formular una "construcción ideológica del México independiente". [2] Por ejemplo, me centré en la figura del "gringo", la figura del cacique, el machismo ejercido por conquistados y conquistadores hacia la mujer indígena, el poder que ejerce la Iglesia y los curas sobre los indígenas, la explotación del indio, imaginarios de la Revolución mexicana, oficialismos nacionalistas, alusiones a la raza, racismos y aspiraciones a la blanquitud. Todo este tipo de escenas se van tejiendo y confrontando en el desarrollo del video.

Mestizo Mex está pensado por fragmentos que edité de manera simultánea en tres canales, los cuales se relacionan entre sí en diferentes temporalidades. Los diálogos de cada escena se yuxtaponen unos y otros produciendo una especie de cacofonía, la cual modulé y edité para construir diferentes discursos. Entre las películas que seleccioné se encuentran algunas críticas del proyecto del México posrevolucionario que muestran

2 *Ibidem.*, p. 5

una visión en contra de la versión oficial. Cuestionan las relaciones jerárquicas de poder económico y político entre los indios y los mestizos o criollos, que han dado pauta a la explotación de los indígenas para el beneficio y enriquecimiento de unos cuantos, como lo fue el caciquismo y los hacendados. Críticas frente a los discursos oficiales y sus narrativas a conveniencia. En cambio otras películas que seleccioné se posicionan en favor de la oficialidad, que han construido los imaginarios de ciertos arquetipos nacionalistas. Producciones ideológicas del mestizaje tales como mamá Malinche y papá Cortés, la figura del hombre sobre la mujer, el hombre que hereda la civilización sobre lo salvaje, una mirada reducida que narra la conquista según la historia oficial que se enseña en los libros publicados por la SEP. Tomé imágenes del cine mexicano a manera de vestigios del pasado para mostrar el poder que estas imágenes tienen sobre la vida política, cultural y económica en diferentes momentos de la historia de México. Todo esto para evidenciar el racismo en la sociedad mexicana actual, a través de la relación entre dos campos: el cultural y el científico. Para ello busqué la colaboración de los antropólogos físicos Perla Ruíz y Jorge Valdés, así como elementos históricos que me situaran en la época colonial. Esto me llevó a complejizar la producción artística en colaboración con otras áreas de conocimiento para producir otro de los elementos de la instalación *Mestizo Mex*. Observar el régimen de las castas y su clasificación racial de acuerdo con su ordenamiento político económico para diferenciar a los indios del resto de la población.

Para esto, tomé un caso de estudio basado en una técnica geométrica para realizar el estudio morfológico de tres cráneos pertenecientes a la colección del acervo de la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), rescate arqueológico Metro Línea 8. Gracias a la ayuda y el conocimiento de Perla y Jorge pude obtener los porcentajes de "variabilidad poblacional" [3] de 78 de cada uno de los individuos seleccionados provenientes del Hospital Real de San José de los Naturales (HRSN), hospital dedicado a la atención de los indios en la Nueva España. Estos restos óseos fueron encontrados en el sitio conocido como "Súper Leche" en 1992 durante las excavaciones del proyecto de rescate arqueológico Metro Línea 8, donde se construyó la estación San Juan de Letrán, ubicada sobre la avenida Lázaro Cárdenas. Actualmente los restos óseos hallados se encuentran en el acervo de la ENAH. Me interesaba, por

3 Las cuatro poblaciones principales son: África, América, Asia y Europa. En el estudio de Perla la población Europea no figuró por no contar con los elementos que le permitieran determinar el gen correspondiente al Europeo.

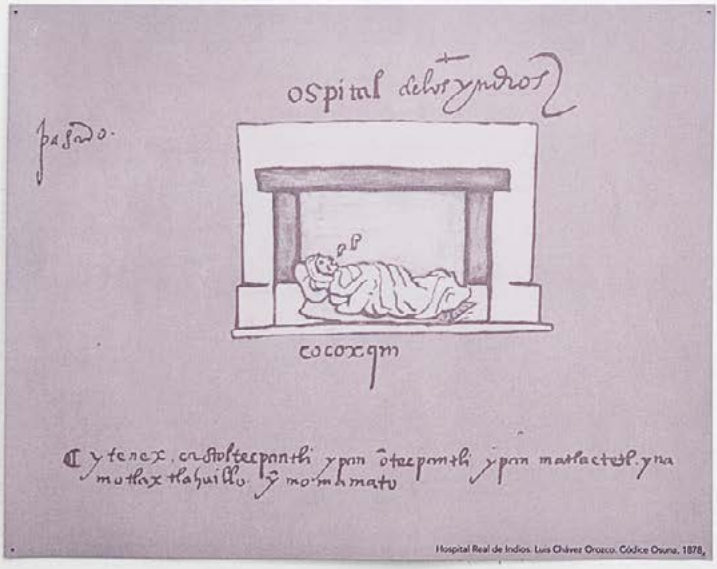
un lado, mostrar las diferencias físicas del volumen de cada cráneo y, por otro, la manera en que a esa forma específica se carga de significado por tener mayor características de algún grupo poblacional. Esto bajo el entendido que estos grupos poblacionales no son razas. Este proceso fue interesante ya que *Mestizo Mex* busca señalar lo problemático que es determinar a un sujeto como amerindio o europeo, según sus porcentajes de variabilidad poblacional, lo cual ha tenido consecuencias sociales y culturales que pueden caer en reduccionismo, maniqueísmos y prejuicios, tales como decir que ser africano es igual a negro, amerindio igual a moreno, amarillo igual a asiático y europeo igual a blanco. Estos esquemas que remiten al racismo, donde los europeos se posicionaron a sí mismos como la "raza superior".

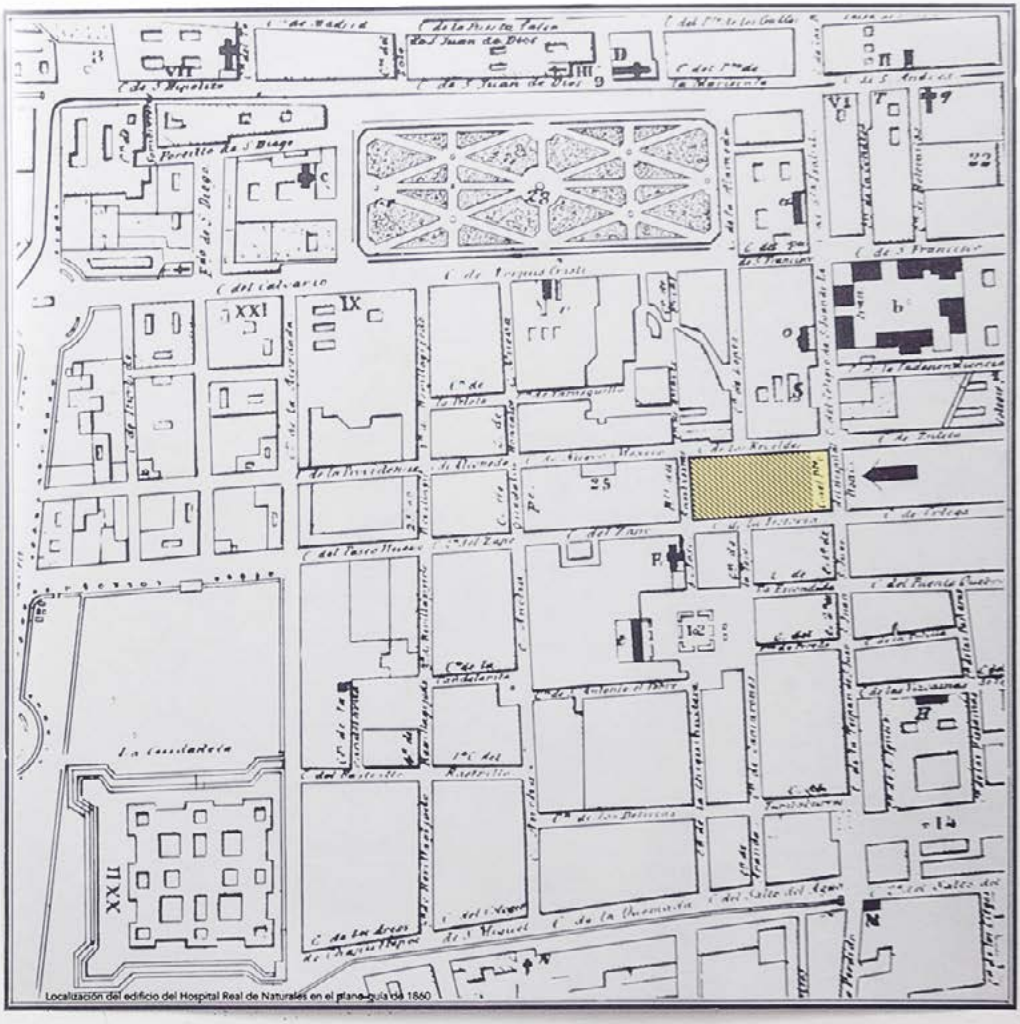
No me interesé en etiquetar a cada uno de los cráneos como negro, blanco, africano, europeo, etcétera, sino, mostrar cómo un individuo no está determinado únicamente por sus características genéticas por sí mismas. Es decir, que si cualquier individuo tiene un alto porcentaje genético europeo, no significa que necesariamente se trate de un individuo "blanco, guapo, rico, feliz, heterosexual y angloparlante". Hay otros elementos culturales, sociales y económicos que construyen estas categorías que son asociadas e inscritas en los cuerpos y sus aspectos raciales. Finalmente, este tipo de asociaciones constituyen el racismo. Esta especie de contubernio entre la ciencia y su uso político, económico, geográfico y cultural es lo que me interesa visibilizar en la instalación *Mestizo Mex*. Esta relación entre el objeto hueso en su materialidad y el hueso como resto arqueológico que arroja información "científica", me interesó por ser testimonio de percepciones de vida y sensibilidad del pasado desde un análisis presente.

El HRSN fue creado por los Franciscanos en el siglo XVI durante el mandato de Carlos V, fray Pedro de Gante lo consolidó en el año de 1533, pensado para la atención de los Indios en la Nueva España. A pesar de la segregación social, para el siglo XVIII las categorías raciales, como siempre (en el pasado y en la actualidad), son subjetivas. Viqueira menciona que durante la Colonia la pertenencia a una categoría racial era otorgada mediante la simple declaración o pago del individuo en muchas ocasiones. [4] Es decir, la población que acudía a dicho hospital estaba determinada por su categoría colonial social, la cual podía estar asociada a criterios físicos y características fenotípicas pero, como lo menciona Viqueira, sobre todo en relación con su poder económico.

4 Juan Pedro Viqueira y Humberto Ruiz (eds.), *Chiapas, los rumbos de otra historia*, México, unam, 1995.




ospital delos yndios
pasado.
cocoxqui
Hospital Real de Indios. Luis Chávez Orozco. Códice Osuna, 1878.


C. de Madrid
C. de la Puerta Falsa
C. del Juan de Dios
C. de S. Juan de Dios
C. del Pozo de la Nieve
C. de S. Andrés
C. de S. Nicolás
Portillo de S. Diego
Fte. de S. Diego
C. del Calvario
C. de Virgen Cristo
C. de S. Francisco
C. de la Tahona
C. de la Victoria
C. de la Providencia
C. del Paso Nuevo
C. del Pozo
C. de Tetuán
C. de Arbolay
C. de la Cruz
C. de la Cruz Verde
C. de la Cruz Nueva
C. de la Cruz Blanca
C. de la Cruz del Rastro
C. de la Cruz de Piedra
C. de la Cruz de Palo
C. de la Cruz de Mayo
C. de la Cruz de Malta
C. de la Cruz de Hierro
C. de la Cruz de Cantarranas
C. de la Cruz de Cantarranas Alta
C. de la Cruz de Cantarranas Baja
C. de la Cruz de Cantarranas Media
C. de la Cruz de Cantarranas Nueva
C. de la Cruz de Cantarranas Vieja
C. de la Cruz de Cantarranas Chica
C. de la Cruz de Cantarranas Grande
C. de la Cruz de Cantarranas Pequeña
C. de la Cruz de Cantarranas Mediana
C. de la Cruz de Cantarranas Antigua
C. de la Cruz de Cantarranas Moderna




60 %
16 %
4 %
2 %
11 %
86 %
3 %
7 %
90 %
Amerindios
Africanos
Indefinidos

Mestizo Mex trabaja con la forma del cráneo; la especificidad de un volumen que lo hace particular respecto a otro; la diversidad de la vida; el hueso como vestigio y un medio de conocimiento del pasado; el orden político colonial y el del Estado independiente que determina quien es mestizo o indio y su rol bajo una economía que favorece a un grupo; las herramientas tecnológicas científicas creadas para categorizar a un individuo a partir del análisis de sus restos óseos; el racismo y sus expresiones en el plano científico íntimamente vinculados con la cultura en las prácticas cotidianas y sus medios públicos.

Actualmente sabemos que las razas no existen pero el racismo sí. Lo vivimos en nuestras relaciones sociales, culturales, políticas y económicas cotidianas. En la práctica la idea de raza, lo racial continúa presente y ha sido determinante para configurar y dibujar fronteras. David Theo Goldberg señala:

"La articulación y configuración racial han conformado los mundos modernos en forma que resultan difíciles, si no imposibles de deshacer, a medida que lo moderno da paso a sus diversas "post" formaciones y formulaciones. La raza, como modo dominante de mando a lo largo de la modernidad, ha ordenado lo social, el Estado y sus asuntos en los que se refiere a las modalidades prevalecientes de definición y estructuración, aun cuando sus diversas explicitaciones ahora pueden ser rechazadas, implícitas, silenciadas o negadas".[5]

Mestizo Mex muestra las configuraciones y articulaciones raciales de un Estado independiente moderno en el que su sociedad reproduce la misma visión colonial de la que antes fue objeto, pero ahora bajo el dominio de las élites que favorecen la acumulación de su riqueza a costa de la explotación de una gran mayoría.

En síntesis, los elementos artísticos que se vinculan entre sí, conceptual y formalmente, son: los tres cráneos de resina cristal expuestos en una vitrina; el video en tres canales del que ya he hablado; dos gráficas que muestran la variabilidad poblacional de los tres individuos; elementos documentales de cada cráneo; un dibujo antiguo referente al HRSN, y un mapa de su ubicación. La instalación aborda elementos de la ciencia en relación con elementos culturales y sociales que producen conocimiento. Ésta yuxtapone, por un lado, una manera de clasificación de las poblaciones humanas y, por el otro, formas de racializar a un sujeto[6] para cuestionar a la ciencia como prueba fehaciente de verdad.

5 David Theo Golberg, "Reverberaciones raciales", en *Teoría del color,* México, Museo Universitario de Arte Contemporáneo-unam, 2014, p. 19.

6 Racializar se refiere a la manera en que se asocian aspectos físicos a desigualdades y diferencias sociales o culturales; transformadas en diferencias supuestamente "naturales" y que dependen del propio sujeto. Federico Navarrete Linares, *op. cit.*, p. 35.

Las estrategias de apropiación en el encierro

Ana Gilardi

Presentación

La dinámica normativa en los espacios de privación de la libertad en la Ciudad de México afecta a las y los jóvenes en una dimensión subjetiva a través del Sistema Penitenciario. El mismo pretende desdibujar su identidad en un proceso de homogeneización a través del uso de uniformes, el sometimiento a una rutina con horarios y actividades preestablecidas, etcétera. A pesar de esto su creatividad aflora. La lógica estricta y normativa no sólo restringe temporalmente la libertad individual, sino que también provoca un impacto en los jóvenes. Erosiona su autonomía y, por lo tanto, su capacidad humana de autodeterminación. Frente a ello, estas personas privadas de su libertad reaccionan a través de estrategias de resistencia ante el orden establecido o mediante nuevas alternativas de transgresión para apropiarse del espacio, hacer visible su identidad en la piel y reafirmar sus subjetividades.

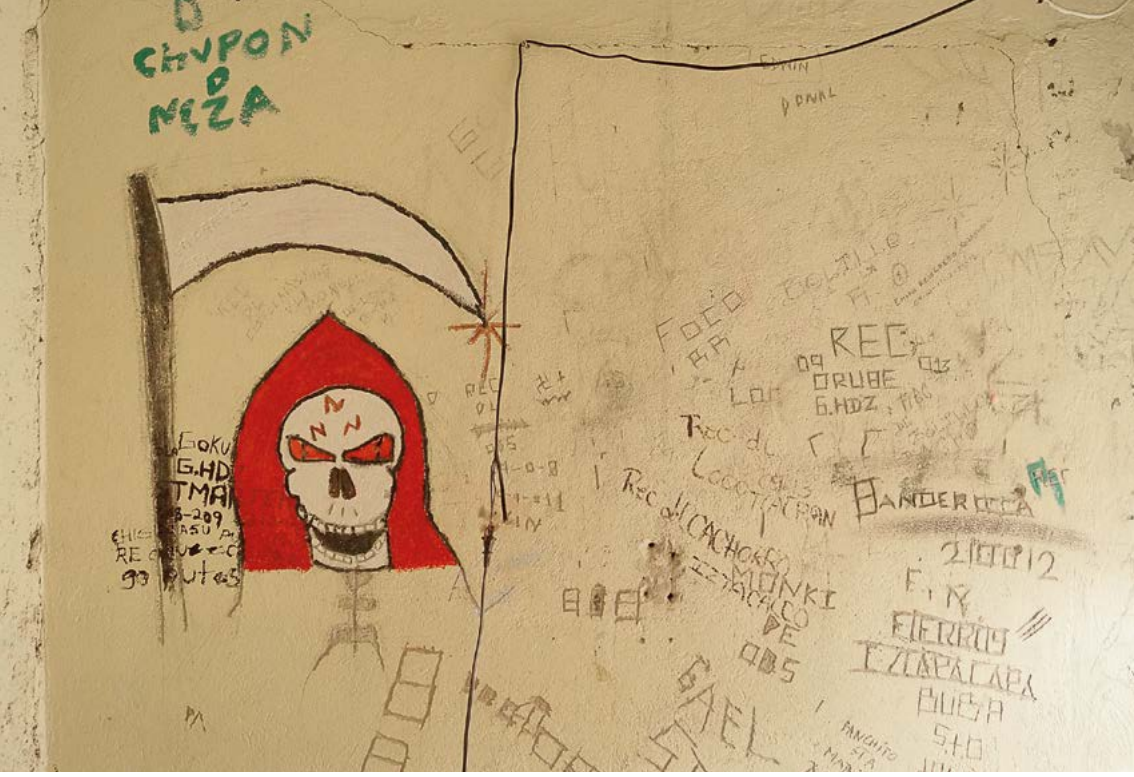
Los Rec como apropiación del espacio arquitectónico

Los *Rec* (abreviatura de *recuerdo*) son marcas que los jóvenes[1] realizan durante el encierro sobre los muros de los espacios de confinamiento como emulando prácticas de intervención callejeras: los *graffitis* y los t*agg*. Por un lado, los t*agg* son firmas, sea de sus nombres o apodos, que invaden el espacio y se ubican en lugares inesperados. Por otro lado, los *graffitis* son más visibles y complejos, usados muchas veces para marcar territorio o afirmar su control. Los *Rec* hacen alusión a los apodos de los adolescentes y a los barrios de los que provienen, por lo que pueden entenderse como el gesto de afirmación de un lugar abandonado (el barrio) y de un sitio de tránsito (el encierro). Estas marcas permanecen en el precinto como huella de transgresión, como burla a la autoridad o como infracción cometida desde la privación de la libertad.

Los *Rec* tienen dos dimensiones: una individual, en tanto constituyen elocuentes actos de afirmación del yo (significan "estuve aquí"); y otra colectiva, ya que permanecen inscritos en el espacio, inaugurando así un diálogo visual que busca un interlocutor que sea capaz de descifrar el mensaje.

En este ejemplo, hay un mensaje cifrado mediante el cual dos jóvenes, uno de la delegación Tlalpan y el otro de la colonia Peralvillo —apodados *Bolillo* y *Ma-*

1 Se ha observado durante el periodo de investigación que esta práctica sólo es realizada por jóvenes varones.



nitas—, "saludan" a otros jóvenes abriendo una suerte de comunicación diferida. Ambos jóvenes fueron encerrados por homicidio.

En ocasiones, los *Rec* incluyen el periodo de encierro o la cantidad de ingresos al Sistema Penitenciario como, por ejemplo: *2011-2012. Mi vida loca. Rec. Piña Loka*. Otras incorporan frases significativas para ellos como "mi vida loca", que refiere a la vida callejera en el margen de la legalidad aunado al consumo de sustancias psicoactivas.

Bajo esta lógica, es posible decir que los *Rec* funcionan en los espacios de encierro como los *taggs* en el espacio público. Refieren, identifican, comunican, transgreden, se apropian y dominan el espacio; es decir, crean un territorio.

Dentro de los espacios de confinamiento se repiten las prohibiciones del espacio público. Afuera, las regularizaciones impuestas persiguen a los grafiteros; y dentro, el Sistema Penitenciario prohíbe las marcas en las paredes. Tanto los *graffitis* y los *taggs* como los *Rec* comparten una zona de apropiación: el muro. Un lugar emblemático que funciona como bisagra entre el interior y el exterior, entre lo público y lo privado. Frente a ello, los dispositivos de control prohíben dichas expresiones como si és-



tas atentaran contra la identidad anónima del espacio carcelario. Sin embargo, la astucia de las transgresiones logra fisurar el sistema haciendo posible una resignificación de los espacios. En este caso, mediante el surgimiento de territorios.

Rossana Reguillo denomina "socioestética"[2] a aquello que conjuga elementos estéticos con su simbolización. A través de estos elementos es posible la adscripción de grupos juveniles que les confieren identidad a unas agrupaciones, en tanto funcionan como elemento diferenciador con respecto a otras. De acuerdo con la autora, en la base de estas imágenes se configura un universo simbólico que permite ser reinventado y es cimiento de la identidad. Por ello, la tríada "objeto-símbolo-identidad" no puedde analizarse e interpretarse de manera aislada ya que es el grupo lo que le confiere sentido. El proceso que permite visibilizar lo identitario es denominado "dramatización de la identidad"[3] y surge en un momento histórico en el cual los ritos han desaparecido y la tendencia se dirige a la homogeneización. De acuerdo con esto, los *Rec* operan como dispositivos de actualización ritual y formas de resistencia que refuerzan las identidades en espacios que tienden a desaparecerlas.

Las charrascas como apropiación del espacio corporal

Rossana Reguillo hace un análisis semiótico de los tatuajes y propone una tipología común para las bandas juveniles

2 Rossana Reguillo, *Estrategias del desencanto. Emergencia de culturas juveniles*, Buenos Aires, Norma, 2000, p. 97.

3 *Ibidem*, p. 98.



locales. En ella aparecen, por un lado, elementos sagrados, profanos y míticos que constituyen el universo supraterrenal, cuyo imaginario es colectivo y su carácter universal. Por otro lado, aparece el universo terrenal cuya identidad es cultural, representa localidad y está constituido por elementos cotidianos, naturales y afectivos. Según la autora, la selección que hacen los sujetos de estos símbolos es personal y, a su vez, responde a una identidad de grupo donde el sentido es compartido.

El cuerpo funciona para los tatuajes como el muro para los *Rec*. Es una superficie que permite visibilizar algunas relaciones interiorizadas y visualiza una identidad. Así, los cuerpos y los muros funcionan como soportes y medios de expresión.

"Me daba curiosidad hacerme unas charrascas, pero como no sabía lo que significaban [...] Mi hermano siempre me ha dicho "si te vas a hacer un tatuaje o algo, que sea algo que tenga un significado para ti, no lo hagas sólo por hacértelo". Y la mayoría de los que están ahí (encerrados) se charrasquean sólo por charrasquearse, porque todos lo hacen".[4]

La palabra charrasca significa 'arma arrastradiza'; tal vez debido a que son marcas corporales que dan la apariencia de rasguños profundos. Generalmente son realizadas en pares o en tríos cuyo tamaño y ubicación en el cuerpo varía. Su

4 Fragmento de una entrevista semiestructurada a profundidad, realizada en la Asociación Mexicana de Reintegración Social, Reintegra, A. C. (CDMX), a un adolescente en proceso de reinserción social luego de una medida de internamiento. Esta entrevista fue realizada como parte del trabajo de campo para una investigación de maestría en Humanidades (UAEM) en un periodo de dos años (2015-2017).

característica principal es que son heridas que deben permanecer abiertas para que se infecten dando lugar al relieve sobre la piel (escarificaciones). Se pueden interpretar tanto como llamado de atención, símbolo de poder, evidencia de un periodo de encierro, evasión de un dolor, una tristeza, una angustia, etcétera.

Muchos están tatuados, 'charrasqueados', se raspan así [señala las charrascas que tiene en su mano], se cortan [...] es como si te marcaras, te denigraras tu cuerpo, ¿no?, pues yo a mi cuerpo sí lo quiero. Antes sí me rayaba, me ponía letras, me picaba con agujas; me gustaba sentir ese dolor [...] Cuando me estaba cortando luego con la navaja, me dolía y sentía por dentro como si se comprimiera algo, una satisfacción [...] hacia mí. Me lo veía y me sentía bien.[5]

Estos comportamientos pueden ser interpretados también a partir de la noción de *biocultura*. La misma "participa de manera importante en un complejo entramado donde se articulan procesos de sujeción y resistencia, de normalización y transgresión, de control y libertad, de castigo y desafío, de sufrimiento y placer".[6] En este sentido, dichas prácticas abren una dimensión contradictoria en la que los cuerpos y los muros son sometidos por el Sistema Penitenciario. "La semantización del cuerpo y la disputa por su control, pero también su participación como elemento de resistencia cultural o como expresión artística".[7] Sin embargo, a la vez controlados por estas prácticas de simbolización.

Por un lado, se da un ejercicio de poder sobre la dimensión individual a través de incisiones corporales y, por otro, una autoproyección de esa dimensión individual. Lo cual implica la elaboración de un repertorio de imágenes a través de las cuales un sujeto quiere ser interpretado por los demás.

La dinámica normativa al interior de las Comunidades, entendidas como instituciones totales, afecta a los jóvenes privados de su libertad en una dimensión subjetiva. Éstos constituyen un conjunto de sujetos similares ante el sistema, el cual pretende desdibujar su identidad singular en un proceso de homogeneización. La lógica normativa estrictamente reglamentada no solo restringe temporalmente la libertad individual sino que provoca un impacto en los jóvenes que erosiona su autonomía y por lo tanto la capacidad humana de la auto determinación.

Frente a ello, los sujetos –tal vez inconscientemente– van ejecutando actos que pueden ser interpretados como estrategias de resistencia al orden establecido

5 *Idem.*

6 José Manuel Valenzuela, *El futuro ya fue. Socioantropología de los/as jóvenes en la modernidad*, México, El Colegio de la Frontera Norte-Casa Juan Pablos, 2009, p. 24.

7 *Idem.*

o nuevas alternativas de transgresión. En este sentido, he intentado argumentar cómo las Comunidades, pese a ser instituciones diseñadas para el confinamiento (lugares que el sistema pretende anónimos), logran rebasar la categoría de no lugar para constituirse en territorios cargados de sentido. Esto es posible gracias a las nuevas relaciones afectivas que construyen los jóvenes entre sí durante el período de encierro (como parte de un proceso de resocialización), por un lado; y, por otro lado, como consecuencia de las maniobras que éstos diseñan para apropiarse del espacio, hacer visible su identidad y establecer sistemas alternativos de comunicación y producción de subjetividades.





Reflexividad Interdisciplinaria

284 **Mundos**
Urs Jaeggi

300 **La investigación artística como posibilidad de diálogo metodológico interdisciplinario**
Itzel Palacios

304 **Residencia (im)permanente**
Adriana Butoi

314 **Huellas: puntadas y caminares de la memoria Una experiencia curatorial**
Mariana Xochiquetzal Rivera

318 **Cultura Material Sobre los dibujos de Françoise Bagot.**
Caroline Montenant

326 **El fantasma del animismo**
Alba Rosas

329 **Archivo sonoro de oaxaca**
Vladimir Flores

Mundos

Urs Jaeggi


Saks Fifth Avenue
CinépolisVIP






entrevecinarte209
Colectivo HEM



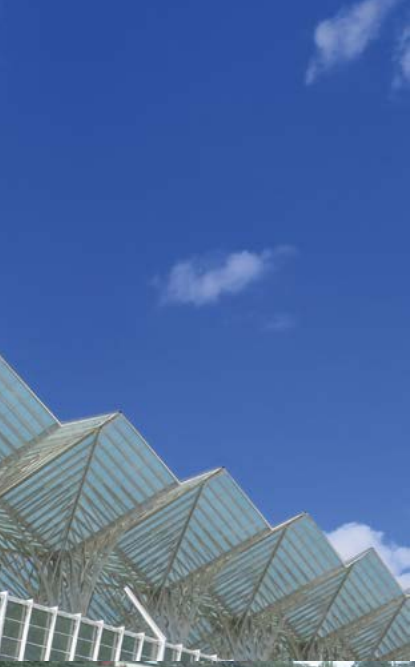



Camisa de
Etiqueta


nicksan
Sempre Juntos


STRIAS
AGOGÍA
Fechas de Inicio
5593 4910
5660 6563
NTRO DE ESTUDIOS
GLOMETROPOLITANO


NOVO BANCO
NOVO BANCO













La investigación artística como posibilidad de diálogo metodológico interdisciplinario

Itzel Palacios Ruiz

La posibilidad de diálogo entre el arte y la antropología implica la necesidad de pensar en la interdisciplina como una posibilidad de mediar entre objetos diversos. La propuesta que realizo presenta la investigación artística como una herramienta que permitirá dicha mediación. En ella, y a partir del planteamiento de la abundancia metodológica, la investigación y sus estrategias se relacionan con la producción artística, generando nuevos tejidos y desplazamientos disciplinares.

Comenzaré con una breve disertación sobre la investigación artística y su potencial de expansión metodológica y posteriormente realizaré la presentación de dos proyectos que atienden a dicha reflexión, en términos del diálogo de la práctica artística con metodologías de investigación en otras disciplinas, incluyendo la etnografía —tema del presente encuentro—.

La investigación artística es un tema tan interesante como complejo. El debate al respecto inicia hace más de 30 años y surge esencialmente en el ámbito universitario, a partir de una serie de reformas en la educación superior europea que abren la cuestión sobre el papel institucional de las escuelas de arte en los nuevos marcos de evaluación que consideran la investigación como uno de los referentes para determinar la calidad de los programas académicos. Esta situación conduce progresivamente al acuñamiento del término investigación artística, el cual motiva un enorme abanico de preguntas tales como: ¿puede la práctica artística en sí considerarse como una forma de investigación?, ¿cuáles son los fundamentos epistemológicos y las aproximaciones metodológicas que distinguen y enmarcan este tipo de investigación?, ¿cómo complementar la investigación sobre las artes desde otras disciplinas con la investigación desde la práctica artística?, ¿qué formas de investigación produce el dominio de las artes visuales? Entre otras.

Dichas cuestiones, y otras similares, evidentemente propician una nutrida reflexión al respecto, sin embargo, en este espacio me limitaré a apuntar una serie de consideraciones importantes para entender la propuesta planteada inicialmente.

A pesar de la naturaleza polisémica del término "investigación", existen ciertas características de dicha práctica en términos académicos, los cuales podrán

ser aplicables también la investigación en artes, sobre todo para su diferenciación con la producción artística en sí. El consejo de investigación en artes y humanidades (Art & Humanities Research Council) habla de la investigación como una indagación disciplinada que implica accesibilidad, transparencia y transferibilidad, es decir, que sea una actividad pública abierta al escrutinio, clara en sus procesos y resultados y útil y aplicable en otros contextos y para otras investigaciones. Es un proceso que se construye a través de tres temáticas básicas: una serie de cuestiones definidas de manera clara y articulada que han de ser respondidas a través de la investigación, la especificación del contexto de esas cuestiones, así como la argumentación del por qué deben ser respondidas y, finalmente, la especificación de los métodos apropiados para afrontar y responder dichas preguntas, así como la justificación de qué los hace convenientes. Estas consideraciones excluyen la práctica artística y sus productos, en términos de que, en ellos, no se hace evidente el proceso seguido para su realización. Sin embargo, como señala Sullivan, la indagación realizada por artistas es susceptible de convertirse en investigación, bajo la propuesta de utilizar diferentes metodologías que proporcionen rigor y sistematización a la resolución de cuestiones que surgen desde los propios artistas, explorando la forma en que la experiencia artística se torna de una experiencia significativa a una posibilidad reflexiva relacionada con otros temas y debates en un proceso en el que la obra se manifiesta como respuesta de lo observado y de lo cual, además, se da cuenta en la propia investigación.

A partir de dichas consideraciones, que implican la necesidad de un rigor y una transparencia en el proceso de investigación, surge la pregunta por la metodología. Al respecto Mika Hannula, Juha Suoranta y Tere Vadén proveen el término *abundancia metodológica*, el cual se deriva de la reflexión de Paul Feyerabend , quien postula que la diversidad y riqueza del mundo no puede ser reducida ni organizada a partir de modelos únicos ni de métodos estáticos. La investigación artística, como actividad enfocada en un conocimiento basado en la experiencia que centra su atención en lo particular, lo local y lo singular, sólo puede adoptar estrategias metodológicas que se interconectan con diversos sistemas y disci-

plinas, generando "construcciones flexibles, multiplicidades y nuevas zonas de reflexión".[1]

Como primer ejemplo de dicha propuesta —la abundancia metodológica— aparece el proyecto *Nameless Science*. En él se presentan siete prácticas de investigación artística en proyectos de doctorado, donde los participantes generan interconexiones metodológicas acompañadas de diversas formas de producción de conocimiento, además de proponer nuevas estrategias artísticas.

En este proyecto, presentado en Nueva York en 2009, los participantes utilizan técnicas de investigación provenientes de las ciencias sociales y naturales en combinación con estrategias artísticas que van desde la fotografía y la pintura hasta la instalación y la intervención para tratar asuntos relacionados con la nacionalidad y el territorio, los paradigmas de percepción en la fotografía y la pintura, los sistemas de clasificación de las ciencias y la práctica curatorial, en un tejido complejo donde ocurre una expansión metodológica que disuelve los límites entre disciplinas y prácticas, atendiendo a la naturaleza plural de la investigación artística.

Finalmente, como ejemplo no sólo de una propuesta articulada de investigación artística, sino de la apropiación específica del método etnográfico y su trascendencia encontramos el trabajo doctoral de Natalia Calderón, *Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico. La investigación artística como espacio social de producción de conocimiento.*

Este trabajo está conformado por una tesis escrita y dos videos: *En colaboración y conflicto. El trazo de nueve modos de conocer*. Se vincula con el proyecto artístico *La Síndrome de Sherwood* de la artista Núria Güell y el comisario Oriol Fontdevila, el cual plantea la visibilización y cuestionamiento de las herramientas de represión en espacios educativos y a partir del cual Calderón problematiza una integración en los modos en que la artista, el comisario y ella (como investigadora) construyen "un espacio social de producción de conocimiento".[2]

Esta propuesta nos permite percibir de manera muy clara, la utilización de estrategias metodológicas como la observación participante, el diario de campo y la etnografía visual en una investigación artística, las cuales, partiendo de la propuesta de la etnografía reflexiva, trascienden la mera recolección de datos y se conciben como un proceso de creación y representación de conocimiento, que a su vez se integra con medios artísticos como el dibujo y el video y con diagra-

1 Henk Slager, "Nameless Science", en *Art & Research,* vol. 2, núm. 2, 2008. Disponible en [http://www.artandresearch.org.uk/v2n2/pdfs/slager.pdf].

2 Natalia Calderón García, *Irrumpir lo artístico, perturbar lo pedagógico. La investigación artística como espacio social de producción de conocimiento*, Barcelona, Universidad de Barcelona, 2005.

mas basados en la Grounded Theory de segunda generación como herramientas de pensamiento y análisis. Dichos procesos derivan en la articulación de una investigación que, a pesar de cuestionar las fronteras metodológicas y disciplinares, permite conservar el rigor y la transparencia que dan cuenta de la construcción de un conocimiento que integra lo artístico, lo pedagógico, lo social y lo político.

Lo reflexionado anteriormente permite visualizar la pertinencia de la investigación artística no sólo en el debate interdisciplinario antropología/arte, sino también en la reflexión acerca de la apertura y pluralidad de las prácticas metodológicas y sus posibilidades de conexión y diálogo, atendiendo la riqueza de la experiencia artística sin caer en estándares académicos rígidos y convencionales, sino más bien cuestionando y expandiendo las formas de generar y socializar el conocimiento.

Residencia (im)permanente en los teatros de los Méxicos

Adriana Butoi

Construirme como un dato.
Referencia. Archivo referencial.
Traigo la obsesión de construir significado.
Algo al alcance de todos.

Nota de cuaderno, 2014.

El presente testomonio viene a responder al múltiple llamado de opinar en modo *artropológico* sobre las diversas hibrideces que performan la historia en nuestros territorios ocupados con teatralizar y performativizar una salida del laberinto de la violencia; igualmente va en torno a mis prácticas de lo real en esta experiencia inter-multi-pluri-transcultural y personal que vivo en los muchos *Méxicos* desde 2011.

Me dicen *La rumana*

Tengo el estatus migratorio de residente permanente en México. El estatus me llegó el día que cumplí 41 años, para confirmar que estoy viviendo en una dictadura de paradojas y que sí hay regalos tras lágrimas, injusticias e impunidades burocráticas. Mi intento de diálogo con el INM, la SRE y el Fonca me dejó muchas veces en el ridículo o en el "vacío" (palabra usada por una funcionaria Fonca para disculpar una vergonzoza impunidad hacia mí).

La residencia permanente logra capitalizar todas las teatralidades y performatividades de este vacío que mi propia boca mencionaba a gritos de chivo expiatorio en "El lado B de la materia" de Alberto Villarreal en 2013, en Teatro UNAM; también logrará articular mi extranjería desmenuzada en un formato performático soloistico que estoy preparando estos días de mi vida. Hay ahí unas claridades acerca de mi utópica ciudadanía internacional que logran articular mi voz hoy, una voz que suena a campanas despertando mi sentir y resentir histórico, y que motiva mi artivismo ante el catastrofismo de nuestros tiempos.

En el año 2011 empecé esta exploración entre ser y estar, entre pertenecer y *unhomeliness*, entre *heimlich* y *unheimlich*, disfrutando la mayoría del tiempo de su confundida y axiomática *coincidencia oppositorum*, por gracia *caósmica*. *La rumana* Butoi (o *la Roumaine* B(i)utoï de mis tiempos parisinos) en el presente estoy



emprendiendo la harta labor de crear "un modo de ser rizoma"— como ser coautora de nuevos mapas de redes de cuerdas conceptuales algodonadas y elásticas— en cualquier escenario de éticas y etéreas ambigüedades que me reciben. Bailo con zurda-diestra gracia en filo existencial, mediando entre mi (des)nombrar y el reconocimiento de mi pasar por el mundo hacia un devenir en los archivos de alguna historia, entre el ser y no ser extranjero de mi condición humana y ciudadana.

En México me motivé hartamente a reanimar mi *laberintorio* portátil de (buenas) herencias híbridas (conceptuales, ideológicas y metodológicas, praxis y tesis *á la carte*) en un acto de compartir mediante un ritual dialógico móvil que apuesta a la creación de una comunidad "otra". Reconozco también que tengo un deseo contundente de convivir y generar con los otros los tejidos conectivos que sustenten la motivación de emprender plenamente este absolutista y mágico viaje llamado existencia; generar otra experiencia, con sus codificaciones y descodificaciones antropológicas, poéticas y míticas del espacio otro, así de transhumanista y geocrítica como la piden el cambio de tiempos y los tiempos de cambio que presenciamos. Tengo la fortuna de querer emprender un viaje consciente hacia las distintas plataformas de producción de significado y descodificación, yuxtapuestas en los espacios de las otredades que me reciben.

Hace poco leía la convocatoria de residencias del programa Experimenta Sur y Mapa Teatro (Colombia) en las coordenadas de los tejidos conectivos y la

personalidad de Humboldt, y se me reanimaron alegremente estas ideas que me habitan desde hace unos años. El rizoma, la extranjería y lo híbrido son temas que batallan en mi éxtimo con ingenuas estrategias de guerras de flores ante la realidad cortante de un tiempo planetario definido; tras estas batallas pude ganarme el reconocimiento de un estatus móvil de hacedor de puentes culturales y transhistóricos: un *pontifex post-post*, como *unhomely life happily lived*, es decir, aquella vida puesta en extranjería y vivida felizmente, iniciándose a la extra y desterritorialidad y a la inter y multiculturalidad.

Aunque lo "extraño" *[unhomely]* es una condición colonial y poscolonial paradigmática, tiene una resonancia que puede oírse claramente, aunque erráticamenre, en ficciones que negocian los poderes de la diferencia cultural en un espectro de sitios transhistóricos.[1]

"La hibridez expresa un estado de 'inter-medio', como en una persona que está ubicada entre dos culturas."[2]

La hibridez es el concepto central de la noción que Bhabha llama *unhomeliness*, que podríamos traducir de una manera aproximativa como extrañedad, *foreignness*, extranjería, *uncanny*, *unheimlich*. Esto sería "*nuevo, ni uno ni otro*",[3] transcendiendo las oposiciones binarias y haciendo posible la interacción, transgresión y transformación mutua entre culturas, en un intento de reformular a la vez la idea de "hogar" y de "mundo".

Me pregunté siempre por qué me habían generado tanta fascinación los naturalistas y *ficcionautas* de la Europa occidental de los siglos XVIII y XIX. Tengo un ramillete de respuestas, pero la más dramática, con todo su post y su victimización ante la historia incluidos, es porque vengo de otro sur dolido, el sureste europeo, una geografía exotizada por la lejanía. Tengo unas que otras historias para compartir en maletas prestadas para emprender mis viajes hacia los mundos del "yo soy (el) otro", soñando los encuentros, los más *inter-multi-pluri-trans* indisciplinados fuera de las enmiendas de la condición de ser humano, en estos múltiples mundos "otros".

El idioma español (o más bien, la variante lingüística mexicana que empecé a hablar en 2011) es una nueva herramienta — para mí— de conectividad histórica; es a la vez una de las cajas de Pandora colonialistas que dieron a luz híbridos históricos de la diversidad cultural más amplia. Desde los bordes de las tumbas vacías de la historia, se ve mucho espacio para hacerse camino hacia otras dimensiones de la convivencia en el cosmos. El castellano convive en mi hemisferio

1 Homi K. Bhabha, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 26.

2 M. A. R. Habib, *History of Literary Criticism and Theory: From Plato to the Present*, Malden, Massachusetts, Blackwell, 2005, p. 750.

3 Homi K. Bhabha, *The Location of Culture,* Londres, Routledge, 1994, pp. 25-107.

poliglóssico con el rumano materno— un idioma híbrido, latino-oriental, con texturas lingüísticas e históricas complejamente sorprendentes. Luego convive con el francés, un idioma preferido por la dictadura comunista en las escuelas sobre el inglés, y que me inspiró desde mis 10 años una empatía utópica y localizada exactamente en medio de los ideales revolucionarios de la Francia. *La France de mon imaginaire historique*, aquel imaginario de pequeña subalterna de los grandes "hacedores de mapas" del mundo, me asombró con la versatilidad de las diversas teatralidades de los juegos de clases y jerarquías en los archivos de su historia.

Estuve tres años viviendo en París; en el primer año de estudiante en el Conservatorio Nacional Superior de Arte Dramática viví en la Cité International des Arts, al lado de Notre-Dame. El 15 de abril, al intentar llegar a un fin con este texto, me di cuenta (¡una vez más!) que estaba presenciando la caída de los símbolos de cualquier ilusionismo histórico hegemónico, así como nos lo enseñaron y dejaron herencia. Estaba presenciando un derrumbe triste ante la mirada asombrada de cualquier ángel de la historia, queriendo esquivar la tempestad del llamado progreso: arde *Notre-Dame* y se erige otro signo de preguntas que apunta como flecha hacia la creación de una nueva historia para el planeta. Arden los bosques en Amazonas, Siberia, África y tantas ciudades en el Medio Oriente, se derrite el Ártico y se tapa de humo grueso la salida de este paradigma de lo humano como plaga del planeta Tierra.

En los ochenta, en la Rumania comunista, el idioma inglés era tolerado en el sistema de enseñanza solamente en algunas escuelas en la ciudad (por ser el idioma más anticomunista del imperialismo capitalista). Empecé a aprenderlo a los 11 años en una de estas escuelas que lo impartían, después de dejar la escuela de mi pueblo con el propósito de expandir mis horizontes. En mi *poliglóssia* en devenir el inglés venía a acompañar al francés, en una histórica *coincidencia oppositorum* de salones y cortes y campos de guerras y niños nacidos en el enmarcado colonial que generaron estas culturas en la historia moderna de la humanidad.

Mi sonrisa se rinde ante la falta de los híbridos lingüísticos necesarios para expresar los condicionamientos y las libertades como parte de las conectividades que se generan dentro y desde el modo de ser *rizomático* en el sistema-mundo.

Detrás de las palabras existe un pulso, un sentir histórico. Ni sé lo que significa esto, solo sé que existe un punto de ecuanimidad que ni está ubicado siempre *in between*, ni hace la labor fértil en los campos de la antropología participativa. Más bien las dos cosas y ninguna.

Pensaba que ya teniendo esta pulsión *desterritorializadora* generada por mi historia personal y colectiva y un gusto por la imagología (en especial de inspiración literaria, histórica, geográfica, lingüística, filosófica), acordaría que mi ser persona y ciudadana en el sistema-mundo podría encontrar pertenencia en la categoría "extranjeros", aquellos que *by default*/defecto están comprometidos a hacer una vocación de la práctica de la otredad. Son tiempos de abrazar la *geocrítica*,[4] esta "poética de las interacciones entre el espacio humano y literatura", en palabras de B. Westphal. La geocrítica podría volverse el bricolaje interdisciplinario más atractivo, componiendo elementos de filosofía, psicoanálisis, geografía humana, antropología, sociología y ciencias políticas, creando un espacio de confluencia entre lo real y ficcional, así facilitándole al lector un análisis comparativo entre diferentes imágenes de un espacio (físico y conceptual a la vez) en las obras de distintos autores y una percepción plural de su orientación espacial.

La ironía de esta suerte histórica personal y colectiva transhumanista hace que en los años 2015 y 2016 estuviera muy reconectada con Alexander von Humboldt y su pulsión de factura geocrítica, me atrevería decir, en este espacio de la diferencia colonial que hoy llamamos México —estos muchos Méxicos y sus escenarios liminales—, a través de una obra de teatro: *Humboldt. México para los mexicanos*. La rumana que me volví, sin dejar de serlo desde siempre, actuó a otra rumana que se hacía pasar por una rusa. La doctora en teatro actuó a una doctora en supervivencia a través del trabajo sexual y político en una obra escrita por un chileno naturalizado mexicano (Ernesto Anaya), al lado de dos actrices —una chilena residente permanente en México (Carla Jara) y una japonesa nacida en México (Irene Akiko)— y de cuatro actores: un alemán-finlandés (Alexander Holtmann, quien tuvo el papel de Humboldt), un francés (David Psalmon, igualmente director de la obra) y un brasileño (Gutemberg Brito Patatiba), todos residentes permanentes en México, con distintas antigüedades en los archivos del *INM*. También nos acompañó en el escenario un mexicano capitalino, actor y asistente de dirección (Jorge Maldonado), para dar voz a un terrible fantasma de la historia de México: el general Santana.

La ficción no tiene biográficamente más en común con nuestras personas y ciudadanías que un *collage poliglossico* y nuestro *unhomeliness* compartido. Pero sí comparte con nosotros un deseo de pertenecer a esta dictadura de paradojas que llamo México, mientras anhelamos encontrar el hogar lo más no-lugar, inters-

4 Bertrand Westphal, *La géocritique. Réel, fiction, espace*, París, Minuit, 2007.

ticial, liminal y amorosamente posible, si es posible. Humboldt venía una vez más a mediar mi multiculturalidad y pulsión exploradora transfronteriza, me invitaba a explorar el planeta Tierra y algunos de los mundos que la habitan desde la movilidad y la autonomía intelectual, esta única ilusión posiblemente realizable para mí hasta ahora.

Relacionado a la articulación de la personalización de una visión sobre el viaje de lo humano en el teatro mágico de la existencia, me inspiró el retrato del viajero filósofo que hace Tzvetan Tororov en *Nosotros y los otros*. Me recordó sobre la práctica de la observación de las diferencias para descubrir las propiedades, tomando y dando las lecciones en este trabajo de aprendizaje, de reconocimiento de la diversidad humana. El filósofo es universalista, pero gracias a su atenta observación de las diferencias, su universalismo no es etnocéntrico.[5]

Los rasgos de la viajera romántica postpostmoderna que me volví en los espacios y los tiempos de nuestra época se suman en el retrato de mi yo exiliado, éxota, alegorista y filósofo, desilusionado del uso de tantos diccionarios para decir cosas simples. Este proceso de integración a una cultura híbrida que me lanzó un llamado hace nueve años, quizá como a cualquier ser devoto incógnito de Artaud, me llevó a superar el odio al imperialismo europeo y a verme feliz en los ojos del Otro.

Los teatros de los *Méxicos* me aceptaron en mi papel de actriz y actante en 2011, en sus escenarios liminales, dramáticos y post-dramáticos, teatral personales, documentales y políticos, humanístico-pedagógicos y *artivistico-transfronterizos*. Lo real logró tener otras capacidades de captar significado en



mi mirada extranjera anteriormente fascinada *voyeurísticamente* hablando, desde una posición de *infans* histórico subalterno al patriarca Europa occidental de las realidades ficcionales y ficciones reales de algunas pequeñas y grandes capitales culturales del mundo.

5 Tzvetan Todorov, *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, México, Siglo XXI Editores, 1991, pp. 395-396.

Ocho años después se siente toda esta experiencia como un viaje ligero donde tengo el papel de una maleta grande y pesada que me expulsa el yo en distintos puntos de este no lugar de una posible renovación del ser y estar en el planeta Tierra. Aquí y ahora se están rompiendo mis viejas retóricas en miles modos de ser extrañamente apegada al reciclar y bricolar nueva historia. El viaje logró persuadirme de que no hay necesidad de ninguna retórica de la expiación y de sus Gólgotas en los calzones de la psique para construir camino y fluir con lo que es.

En México concienticé la cristalización de mi pensamiento transfronterizo de exhalación rizomática, en este espacio de la diferencia colonial. Reaprendí a ser, o mejor dicho "a ser y estar entre", desde mi extranjería. Esto creó las condiciones dialógicas para la creación de mi propio discurso frente al discurso y a la lógica hegemónica; mi mirada extranjera pretende enfocar en las preguntas "¿por qué son las cosas como son?", y "¿qué es ser persona y ciudadano en el sistema-mundo?". Para saber enfrentar las inercias de la colonialidad de poder que se mantiene viva en el presente con su nueva cara fea de colonialismo global. Para poder reconstruir la empatía del *polis* en un sentir en conjunto dentro del gran proyecto universal de la diversidad.

Mi intento, culpable de pretensiones visionarias, va en torno a la generación de pensamiento creador y la creación de herramientas para el diseño de futuros que traspasen las fronteras de la modernidad. Éste es el ánimo transhistórico que me mueve más allá de las categorías ontológicas. Fuera de este horizonte, mi extranjería no me ubica últimamente en ninguna categoría ciudadana, no más que en aquella totalmente metafórica de la ciudadanía internacional. Es, en muchas ocasiones, dolorosamente complejo el moverse entre grandes espacios culturales. Diría "el extranjero" —*personayo*[6] atormentando fabulosamente al *performer* que lo habita— que uno descubre su vocación para el *unhomeliness* como extrañedad del *ni-ni*, bastante simétrica y espacial; habitar el *ni* aquí *ni* allá, pero más bien una suspensión, un punto único, de equilibrio precario, desde donde puedes mapear tu aterrizaje en medio de tus deseos. Pintar el mundo de tus colores, manifestarte como creador de tu propia cartografía, empoderarte a ser tu propio *deus absconditus* y *deus terrenus*, ver el mundo e intervenir en él desde tu propio punto cero, tu centro vital, siempre

6 "El personayo no está para definirse, pero más bien para personalizarse, singularizarse y seguir su caminar libre fuera de las pautas heredadas del teatro, y es a la vez en una fórmula incipiente y totalmente híbrida el ser y la persona como identidad en transmutación, el cuerpo como actor principal de toda utopía y el personaje como 'otro', performando en conjunto ('poniendo a trabajar': 'pro/ per forma' [Lat.]) una filosofía de la liberación." (Adriana Butoi, 2018.)

móvil, en una verdadera afirmación de lo que eres en modo esencial en tu propia existencia. Mucho tú, mucho yo, mucho yo y tú y nosotros y nuestro, tanto que se desborda desde el Ártico hasta las aulas de las escuelas.

Entonces no, no hay más escape para el extranjero que el rizoma. Ya que su raíz no brota más en sus maletas y los abismos terrenales aún no producen verticalidades capaces de fertilidades colectivas. El extranjero negocia con las instancias históricas su deseo (auto)negado de pertenecer a un hogar geográfico y logra encontrarse más y más cerca de un habitarse Otro. El mundo aún sabe compartir sus cuerpos en tránsito de ciclos. Sus extrañezas, extranjerías, singularidades y liminalidades se comparten en estos espacios donde tejedores *caosmicos* reformulan el ser y estar en el planeta. Me gusta pensar que soy parte de esta tribu. Aprendo a crear un algoritmo de producción de *fantasmata*, a romper los relojes y manipular con ingenio los espacios. Estoy creándome la potencia de producir la materialidad de este "danzar por *fantasmata*", aquellas "muchas cosas que no se pueden decir", como decía Domenico— maestro coreógrafo de siglo XV—, según los testimonios de sus discípulos. Domenico, fuente de inspiración para la conexión filosófica de Agamben con la danza, llama *fantasmata* "a una súbita detención entre dos movimientos, tal que permita concentrar en la propia tensión interna la medida y la memoria de toda la serie coreográfica".[7]

Entonces hay ahí una apuesta motivadora que quisiera compartir con ustedes, la del *performar* y producir *fantasmata*, una súbita detención entre dos movimientos de la historia de lo humano, tal que permita concentrar en su tensión interna la memoria de toda danza sublime y macabra de ésta, hacia su liberación del encadenamiento de las paradigmas. En palabras de mi amigo filósofo Vicens Alba, la fantasmata es "arresto del tiempo, arresto de la dialéctica, arresto de la progresión y un extraño y ruinoso completamiento de la serie, redención del tiempo, revolución, resurrección de la carne, hombre vivo, *homo sacer* en el verdadero estado de excepción."[8] En esta interrupción aparece el *ethos*: carácter o modo de ser, derivado de la costumbre, según Aristóteles. "El gesto abre la esfera del *ethos* como esfera propia por excelencia de lo humano", y por medio de él "ni se produce, ni se actúa, sino que se asume y se soporta."[9] El gesto hace aparecer "el-ser-en-un-medio del hombre y, de esta forma, le abre la dimensión ética".[10]

7 Giorgio Agamben, *Ninfas*, Valencia, Pre-textos, 2010, p. 14.

8 Vicens Alba Osante, "Sobre el tiempo del arresto y la lectura de lo que jamás fue escrito", en *Reflexiones Marginales*. Revista Digital. Disponible en [http://reflexionesmarginales.com/3.0/sobre-el-tiempo-del-arresto-y-la-lectura-de-loque-jamas-fue-escrito/].

9 Giorgio Agamben, "Notas sobre el gesto", en *Medios sin fin*, Valencia, Pre-textos, 2001, p. 53.

10 *Ibidem*, p. 54.

Hacer el gesto ético de habitar su vida desde esta pulsión alquimizante e intersticial de la renovación, ahí una meta para nuestros tiempos. Deseo ser capaz de apoyar en la creación de muchas sonrisas, particularmente gestuales, donde el gesto sería, en palabras del maestro Agamben de nuevo, con la complicidad de mi gran sonrisa de buena alumna, un "[...] Cruce entre la vida y el arte, el acto y la potencia, lo general y lo particular, el texto y la ejecución, un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y al mismo tiempo fragmento de arte sustraído a la neutralidad estética, praxis pura, que no tiene ni valor de uso, ni de cambio, ni experiencia biográfica, no es evento personal, pero más bien es el reverso del producto, que deja a precipitarse en acción los cristales de esta sustancia social común".[11]

Los viejos héroes huyeron de sus páginas en letras de cobre, dejando espacio para que bailemos libres entre miles de respuestas de ingenuas cristalizaciones de información dialécticamente atrevida girando contra-corriente hacia lo a-dialéctico.

Por ahí empieza la conciencia a regalarme su materialidad en este exilio de mucho bagaje en mi propia cultura y en la otra. Quisiera permitirme de tener la experiencia trascendental de reconstruir la instalación caleidoscópica de mi identidad en un inmenso espacio vaciado de la tensión avasalladora del pasado. Claro, es un proyecto que implica, entre sus ejercicios y exploraciones, hacer el *collage* personalizado de los mundos que me construyen y deconstruyen. Además incluye el reunir el allá y aquí vivenciales, en mi piel y en la de los otros, aquellos diferentes e iguales que me instan a descodificarlos de la manera más empática con herramientas bricoladas, algunas que otras filosóficas, artísticas y antropológicas. Los otros me invitan a destruir el edificio de cajita de cerillos comunista de mi intelecto formateado detrás de la cortina de la vieja Europa colonialista, la del este, fiel vasalla siempre pagadora de tributo ideológico a las viejas y nuevas cartografías imperialistas.

Me interesa mucho aprender a aterrizar en lo real la producción de conectividades a través de la inter y transdisciplinariedad en el contexto social, político y económico latinoamericano, con sus diversas teatralidades y performatividades. Aquí y ahora florece mi potencia de conectar mi exhalación artística y humanística con lo más concreto de una maqueta viva de nuestro desiderata de abrazar al mundo con brazos alados de transcendencias transinstitucionalizadas.

Reciclar historia, historias, espacios, tiempos, geografías, siguiendo la utopía de los puentes culturales hasta concre-

11 *Ibidem*, p. 121.



tarla. Reciclar memoria, vivencias, identidad, identidades, mentalidad, mentalidades, valores. El absolutismo de lo universal *versus* lo relativo. El ahora como una deconstrucción del ayer construyendo *l'avenir*, liberando el tiempo de la linearidad presente —pasado— futuro, comprimir su continua transformación y compartirla. Recolectar testimonios, (auto)biografías. Filtrar arquetipos y patrones de archivos de historia por el rizoma de la imaginación. Manipular y dejarse manipulado por el 2 en 1 del sujeto -objeto. Resignificar. Crear *ready-mades* existenciales, *collages* y bricolajes portátiles, anárquicos *cut-ups* de antiestructuras organizacionales, rizomas factibles, laberintorios heterotópicos, pedazos de caosmos entrópico produciendo energía, poniendo la máquina de los micro-macrocosmos en movimiento, en estado creacional. Cada creación contiene destrucción adentro, vida y muerte. Abrazo lo trans en mi éxtimo. Lo bailo y lo canto hasta trans-contenerlo. [12]

12 A. Butoi, *Nota de cuaderno de residente temporario* en México, 2012.

Huellas: puntadas y caminares de la memoria. Una experiencia curatorial

Dra. Mariana Xochiquétzal Rivera García

Después de más de 7 años trabajando desde la antropología en torno al tema del tejido y los textiles como narrativas testimoniales de la memoria en contextos de violencia o conflictos armados, he desarrollado una serie de experiencias etno-metodológicas para su estudio y abordaje, en donde oscilan documentales, talleres, muestras de cine, encuentros e intercambios de experiencias entre colectivos.

Una de las más recientes actividades que he realizado en torno a esta temática y en la que me enfocaré para este texto, fue la realización de una exposición que se tituló *Huellas: puntadas y caminares de la memoria*, la cual se llevó a cabo en el Museo Nacional de las Culturas del Mundo en la Ciudad de México en el mes de septiembre del 2018, con el fin de poner a dialogar en el espacio del museo, lo que se ha denominado como textiles testimoniales en diversas latitudes de América Latina y México.

El objetivo fue llevar a la sala del museo, diversas piezas textiles que regularmente pertenecen al espacio público o son expuestos en la calle, pues responden a procesos donde se reclama justicia y se busca que sean visibles para la sociedad civil. En este sentido, pensamos la curaduría respetando la forma en que son exhibidos de forma popular en las calles o sitios de protesta.

Los ejes temáticos que trazaron la exposición fueron los siguientes: vida cotidiana e historias de vida; desaparición forzada; resistencia social y desastres ambientales; feminicidios y memoriales.

Logramos conjuntar obras de varios colectivos nacionales e internacionales entre los que se encuentran: *Conflict Textiles*[1] que es una colección creada por la chilena Roberta Bacic que contiene arpilleras chilenas de los años setentas a la actualidad, pero también arpilleras de muchas partes del mundo. Participaron también piezas de 5 colectivos de Colombia (Tejedoras por la memoria de Sonsón, Costurero Tejido, Memoria y Salud Mental, Parque de los Sueños Justos, Asociación de Familiares Detenidos Desaparecidos y el Costurero Viajero). De Ecuador participó la *Asociación Ahuano Warmis*, integrada por mujeres de la amazonía que elaboran muñecas con las historias de las mujeres defensoras del territorio; de Michoacán la organización *Familiares Caminando por Justicia* quienes bordan los

1 Disponible en *[https://cain.ulster.ac.uk/conflict-textiles/]*.



rostros de sus desaparecidos y consignas bordadas con las que hacen públicas sus demandas; el colectivo *Bordando por la Paz Puebla* que bordan sobre pañuelos casos de víctimas de feminicidio; el colectivo *Fuentes Rojas. Bordando por la paz y la memoria, una víctima un pañuelo* que bordan en el espacio público casos de asesinato o desaparición forzada desde el 2012 a la actualidad con el fin de hacer un memorial ciudadano; *La Bandurria Marcha* que es un colectivo que trabaja sobre la apropiación del espacio público en la Ciudad de México y quienes colaboraron con un mapa lacustre bordado colectivamente; *La Flor de Xochistlahuaca*, conformado por mujeres ñomndaa, quienes colaboraron con una serie de muñecas que representan mujeres importantes de la comunidad amuzga en Guerrero, y finalmente el colectivo *Malacate Taller Experimental Textil* de Chiapas, quienes participaron con una colección de pañuelos bordados con las técnicas tradicionales de Zinacantán pero con temáticas de conflictos sociales que han sido relevantes en México como lo es el caso de los estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa, la masacre de migrantes en el norte de México, el conflicto en Atenco, entre otros.

La exposición estuvo acompañada de diversas actividades: dos días de un foro abierto donde dialogaron representantes de los colectivos mencionados con los asistentes, una muestra de cine con la temática de tejido y memoria, un taller de elaboración de muñecos de arpillera, un taller de pañuelos bordados a cargo del colectivo Fuentes Rojas y finalmente una conferencia magistral impartida por Roberta Bacic sobre tejidos testimoniales.

Este encuentro entre colectivos y miembros de la sociedad civil, así como académicos y especialistas en temas de memoria, tejido y conflicto armado, dio como resultado una emotiva reunión que fue más allá de las paredes del museo,



pues se vincularon experiencias, se entramaron amistades, compromisos y futuras colaboraciones.

Para difundir esta experiencia, realicé una breve memoria audiovisual de este encuentro donde se muestra el contenido de este evento y se puede consultar en este link: https://vimeo.com/296372442

Esta experiencia curatorial fue sumamente enriquecedora para los diálogos y debates en torno al tejido y la memoria que actualmente está muy presente en muchas partes del mundo. También fue muy pertinente haberla realizado en la coyuntura política que vive México, porque a pesar de lo crudo y denso de las historias que están plasmadas sobre una tela, fue un medio eficaz y contundente de hacer ver a los visitantes la urgencia por el reclamo de justicia y el esclarecimiento de la verdad en un país donde a diario se encuentran fosas clandestinas con cuerpos de miles de personas que están esperando ser identificadas para dar paz a sus familiares.

Finalmente, esta experiencia nos muestra que el tejido entre el arte y la antropología son cada vez más finos, que tanto las metodologías como las teorías de cada disciplina aportan al enriquecimiento constructivo que permite a cada área del conocimiento ampliar sus formas, modos, alcances y objetivos.



Cultura material
Sobre los dibujos de Françoise Bagot

Caroline Montenat

Desde hace varios años me ha llamado la atención Françoise Bagot (Franco-mexicana,1940) y su trayectoria de dibujante profesional. En particular, el hecho de que ella ha tenido el interés y la capacidad de ejercer dicha práctica en dos ramas distintas de manera simultánea: el arte y la ciencia. Aunado a ello, tiene la peculiaridad de su doble nacionalidad y tal como las culturas se influyen mutuamente, la obra de F. Bagot está constituida de migraciones, apropiaciones y procesos de integración. Esta interesección abre la oportunidad de reflexionar sobre las relaciones entre técnica y creación, representación e imaginación y la construcción de inusitados campos de conocimiento.

Con una formación artística en Escuela de las Artes Decorativas de Paris, Bagot trabajó en México como dibujante científica. Dibujó en ramas de la ciencia como la botánica, zoología, etnografía y arqueología durante cerca de cuatro décadas. Colaboró con especialistas de renombre como el arqueólogo francés Guy Stresser-Péan o la antropóloga norte-americana Anne Chapman. Desarrolló de manera paralela una obra plástica prolífica en la cual integra estos conocimientos para trasladarlos a otros lenguajes. Desde los años setenta hasta la fecha es autora de numerosas series de grabados, dibujos y acuarelas, así como de una vasta colección de libros de artista, al ritmo de un proyecto por año en ciertas épocas.



Para empezar con el tema de la ilustración científica o el dibujo científico, y cómo diferenciarlos, me parece importante tocar el tema de los procesos propios de la investigación arqueológica y sus transformaciones en la segunda mitad del siglo xx. El auge de la "nueva arqueología", de origen anglosajón, significa una ruptura con la arqueología tradicional especulativa, además de la aplicación de un método científico riguroso y la incorporación de aportaciones de la antropología social y la filosofía analítica.[1]

Desde de este panorama, el dibujante científico es un "técnico de la representación" al servicio de investigaciones

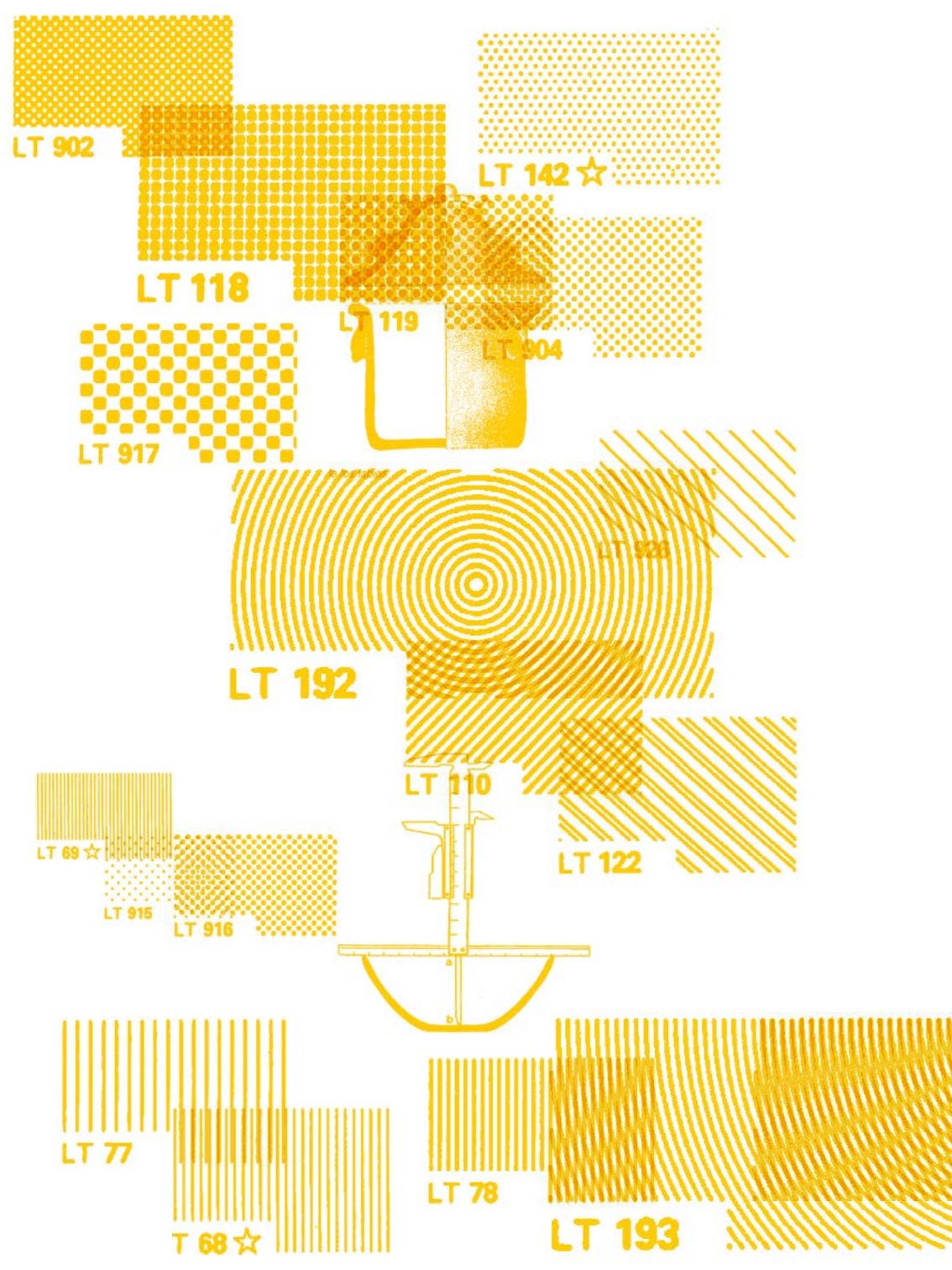
1 Colin Renfrew y Paul G. Bahn, *Arqueología: teorías, métodos y práctica*, Madrid, Akal, 1993 y 2011.

científicas vinculadas a ciertas teorías, así como de su difusión en publicaciones especializadas. En este aspecto, durante los años sesenta se abre una era de rigurosa normatividad. Las guías o reglas de representación pautan indicaciones cada vez más precisas y establecidas a nivel internacional, encaminadas hacía una homogeneización de gramáticas y a la necesidad de comparación de los objetos estudiados: no solamente es observación y descripción fiel, se utilizan y se crean herramientas apropiadas de mediciones, la escala es notificada de manera sistemática, se usa un tipo de simbología clara y unificada, etc. Toda la información debe ser controlada y nada queda dispuesto para la especulación. El paradigma de tal sistematización y normatividades que impulsó la creación de un género dibujístico particularmente notable, estimulado por una prolífica edición científica de la era tecnológica predigital pero, al mismo tiempo, perjudicó la identidad personal de los ilustradores. Esto último les condujo a un cierto "olvido" con la ausencia recurrente de sus nombres en los créditos de las publicaciones. Sin embargo, el quehacer de un dibujante científico resulta sin duda una compleja combinación entre talento y tecnicidad, ciencias naturales e ingeniería, mediando entre parámetros inmateriales y materiales.

En fin, la historia del dibujo científico sigue muy de cerca la evolución epistemológica de cada campo. Como lo escribe Claude Bodez: "Hubiera sido interesante hacer un estudio cronológico del dibujo arqueológico y de sus diferentes maneras de interpretar los objetos según la óptica prevaleciente al momento de su descubrimiento, siguiendo las fantasiosas teorías emitidas así como la transformación de las técnicas utilizadas, desde las ya citadas litografías de J. F. Waldeck, llenas de imaginación, hasta los dibujos más precisos y observados con más seriedad de Santiago Hernández Ayllón (1832-1908), considerado el primer dibujante de arqueología de la Comisión Científica de México, y los más recientes dibujos de Miguel Covarrubias y de Román Piña Chan, arqueólogos y dibujantes, o de Abel Mendoza y Agustín Villanueva, para citar algunos".[2]



2 Françoise Bagot, *Introducción a normas para la representación de las formas y decoraciones de las vasijas*, México, cemca-cnrs, 1997 y 2003, p. 19.


LT 902
LT 142 ☆
LT 118
LT 119
LT 904
LT 917
LT 928
LT 192
LT 110
LT 122
LT 69 ☆
LT 915
LT 916
LT 77
LT 78
T 68 ☆
LT 193


LT 111
LT 144 ☆
LT 908
LT 72 ☆
LT 143 ☆
LT 907
LT 71 ☆
LT 955
LT 918
LT 70 ☆
LT 194
LT 150
LT 920
LT 921
LT 905
LT 149
LT 151

¿Qué pasa con la autoría en el campo científico? Parece que, en todo caso, prevalece la identidad de quien usa los datos y los sabe enmarcar en un sistema de clasificación. Por un lado, las piezas arqueológicas estudiadas y, muchas ocasiones, expuestas en museos no son firmadas, así sus autores permanecen en el anonimato. Se agrupan en el arte clasificado como " tradición artística anterior a la Edad Media respecto a la cual las células de los museos no identifican a los artistas que realizaron las piezas en exhibición" y su corolario "tradición artística anterior a la Edad Media respecto a la cual las cédulas museográficas datan los objetos en siglos y no en años".[3] Por otra parte, y como lo acabamos de mencionar, los autores de dibujos, mapas y demás ilustraciones científicas pasan a un segundo plano, integrándose de manera puntual dentro de investigaciones cada vez más procesuales. Las hermosas ilustraciones de Frederick Catherwood, por ejemplo, caen en una visión más bien romántica de la labor arqueológica debido al hecho de integrar la exploración y la representación. Si en esta clase de representaciones surge un valor estético, ello involucró distintos conflictos desde una postura u óptica científica.



En cuanto a la producción artística de F. Bagot, es importante entender su génesis, aunque recuerda la inclinación hacia el arte desde su infancia, fue cuando llegó a México y cuando estuvo en contacto con las misiones de excavaciones. El "mundo de los arqueólogos" le abrió otro universo. Para abordar su obra, pienso continuamente en el término de "cultura material". Esta expresión propia de la arqueología se refiere al estudio de los restos subsidiarios de un sistema cultural y mucho de su quehacer representa materiales y estructuras orgánicas: plantas, huesos, piedras, animales o fragmentos del cuerpo humano. Como ella misma comenta: "había las plantas [del Museo del hombre donde laboró en un laboratorio de botánica fanerogámica] y hubo los esqueletos y las piezas líticas [de las misiones en México]".

De esos encuentros salieron muy pronto sus primeras series: *Plantas eróticas* (1971 a 1976) y *Estructuras naturales* (1977-1978). Se tratan de dibujos a lápiz de color, con infinitos detalles y metódico trabajo, pero de una construcción

3 Sally Price, *Arte primitivo en tierra civilizada*, México, Siglo XXI, 1989 y 1994, p. 17.

sorprendentemente libre. En éstos se percibe una interconexión directa con su dibujo científico, son estructuras "reales" pero deformadas, abiertas, sobrepuestas, como estructuras orgánicas inventadas. El dibujo de piezas líticas también está conectado a sus grabados. Los patrones son similares. Los numeroso dibujos de flechas y de las herramientas paleolíticas que tuvo que ejecutar alimentaron su obra artística de manera irrevocable. "Cuando ves tanto y tan de cerca las formas de las plantas, de los huesos, te das cuenta que son estructuras perfectas. No querría destruirlas sino revelerlas y darles vida con mi imaginación."



Luego, las experiencias del trabajo de campo, y la necesidad de conocer el contexto en el cual estaba en contacto, detonaron otras series inspiradas de la historia del México antiguo. Gran lectora en particular de las mitologías prehispánicas y de la literatura sobre el México antiguo, Françoise realizó *Mitología* (1970-1971), una de sus primeras series de dibujo.

Le siguió *Quimeras* (1972), una serie más apegada al surrealismo. Según ella, no hay que clavarse demasiado en el aspecto surrealista de su obra. Fue más bien un punto de partida, una manera de romper con el carácter académico de la escuela de arte, de liberarse de las normas de investigación predefinidas. Ello le permitió soltarse y encontrar un equilibrio eficiente para empezar a caminar y realizar esa trayectoria única que perdura desde entonces. Ya que nunca ha dejado de dibujar, investigar temas de la historia y la cultura, para volver a darles vida.

Lo interesante también es que ambos trabajos se encausaron hacia el ámbito de la edición y la publicación. Tanto en las publicaciones de las investigaciones como en los libros de artista. Al respecto, Françoise explica que sus libros surgen del mundo del grabado en el cual se involucra sin cesar durante las décadas de los ochenta y noventa. Claro, hay toda una tradición editorial científica y artística que pasa por la larga historia del grabado. No obstante, fue hasta que conoció los grabados de Hans Bellmer que se atrevió a grabar. ¡Bellemer, el surrealista de la metamorfosis!

A veces siento que su método de creación tiene algo de OuLiPo,[4] con la idea de la

[4] OuLiPo (acrónimo de Ouvroir de littérature potentielle, en castellano: "Taller de literatura potencial") es un grupo de experimentación literaria creado en 1960 y formado





limitación como punto de partida de la creación, en este caso de la imagen. En sus propias palabras: "me di cuenta que me encantaba deformar las figuras y cuerpos existentes, pero conservando un límite en dicha deformación. No hay que exagerar porque si no se vuelve fantástico. Y no quiero hacer ciencia ficción", eso último hace referencia a los dibujos de R. Giger. Así, su obra se sitúa en el angosto cruce entre surrealismo y realismo, ciencias naturales y ciencia ficción, narrativa y visión.

Fue un códice lo que le indicó el camino a seguir. Un ejemplar conservado en el Museo del Hombre en París. Fue una revelación: es papel, es dibujo, es libro, es historia y hay mucho movimiento. Para ella era como ver personajes, marchar bajo sus ojos. "Hay una cosa que me interesa más que todo, es el movimiento. Es la vida misma. Mi trabajo en arqueología y etnología es muy estricto, muy estático. Pero veo en la talla de piedra mucha vida. La estructura de un esqueleto es la vida misma. Finalmente, lo que me interesa es hablar de lo vivo y por eso mis dibujos expresan mucho movimiento."

principalmente por escritores y matemáticos de habla francesa, que buscan crear obras utilizando técnicas de escritura limitada (Littérature à contraintes).

El fantasma del animismo. Más allá de una aproximación conceptual entre arte y antropología

Alba Rosas Flores

Desde que James Clifford y Hal Foster llamaron la atención sobre las intersecciones entre la antropología y el arte (en T*he Predicament of Culture* de 1988 y en T*he artist as etnographer* de 1995, respectivamente), las reflexiones sobre eso que G. Marcus y F. Myers denominaron como el tráfico en la cultura, han proliferado. El ejemplo sobre el término *animismo* es llamativo y, la pregunta principal que surge es, cómo explicar que una categoría, otrora exclusiva del lenguaje antropológico y limitada a describir al "Otro", al "primitivo", esté siendo empleada ahora por historiadores, críticos de arte, curadores y artistas.

El animismo es una categoría nacida con la disciplina antropológica del siglo XIX y acuñada por uno de los fundadores de la misma, Edward B. Tylor, en el seno del evolucionismo cultural unilineal de la época. En 1871, Tylor publicó *Primitive Culture*, donde además de asentar su famosa definición de cultura, también estableció la de animismo. Del latín *anima* ("aliento", "espíritu", "vida"), el animismo era la creencia en la existencia de una esencia espiritual o alma que poseían entidades no humanas tales como animales, plantas u objetos. Era concebida como la etapa más primitiva de los sistemas de creencias humanos y como un estadio previo al desarrollo de la religión organizada.

Animism (2009-2014)[1] es también el nombre de un proyecto de investigación de larga duración de Anselm Franke[2] quien tuvo como objetivo deshacer para después volver a narrar, a través del formato expositivo, la construcción del animismo como una categoría de la modernidad colonial. A partir de unos dibujos animados sobre un grupo de esqueletos que bailan y crean música en un cementerio,[3] *Animism* plantea la cuestión de la animación más allá del discurso estético. En tanto evocación de la vida en las formas de lograr su efecto demarcando el movimiento y la estasis, la animación inauguró una verdadera guerra entre lo que existe y lo que no. De hecho, la vuelta al animismo se ha asociado al avance tecnológico y la proliferación de dispositivos inteligentes interconectados como los *iPhone* y *iPad*. Desde la década de los

1 *Animism* derivó en una exposición cambiante e itinerante que tuvo varias ediciones y que fue patrocinada por Extra City Kuntshal, Haus der Kulturen der Welt, Museum of Contemporary Art Antwerp (MUHKA), Kunsthalle Bern, Generali Foundation y otros.

2 Curador y jefe de Artes Visuales y Cine de la Haus der Kulturen der Welt (HKW).

3 Walt Disney, *Skeleton Dance*, 1929.

noventas Alfred Gell ya había hablado de un "encantamiento de la tecnología". Con esta última idea se relaciona otra obra clave de la exhibición *Animism: Capitalism: Slavery*.[4] Esta pieza corta del cineasta Ken Jacobs alterna digitalmente las exposiciones de ambos lados de una fotografía estereoscópica de unos esclavos negros que escogen el algodón bajo la atenta mirada de un capataz blanco. La superposición produce no solamente animación, sino además un efecto óptico hechizante.

Para Tylor, el animismo era una cuestión de creencia, para Franke, y en el proyecto *Animism*, se trata más bien de una práctica de creación de límites pues si las cosas se vuelven activas (como en la animación), ¿dónde deja esto a los humanos?. En la respuesta radica la diferencia entre tolerar el animismo como una creencia más y tomarla en serio. Precisamente esta diferencia constituyó el discurso curatorial de *Animism*, y de ello trató su obra principal *Assemblages* de 2010. Esta instalación audiovisual documental de tres horas sobre el psicoanalista francés Félix Guattari, cocreada *ex profeso* para la exposición de Angela Melitopoulos y Maurizio Lazzarato, presenta fragmentos ensamblados de las investigaciones y reflexiones de Guattari junto con sus viajes a Brasil y Japón en la década de los ochentas Fueron estas experiencias las que condujeron a Guattari a la idea de que era necesario tomar en serio el animismo para resolver los problemas sociales contemporáneos. Posterior a la Ilustración, Occidente empezó a crear compulsivamente dualismos (naturaleza/cultura, hombre/animal, materia/alma...) que definieron su propia tradición; para Guattari romper con esa tradición era una necesidad actual y el ensamblaje mecánico y animista representaba una alternativa ontológica imaginable.

Otro proyecto curatorial en esta misma línea se produjo más recientemente en México. La exposición *In Tlilli in Tlapalli. Imágenes de la nueva tierra: identidad indígena después de la conquista*, inaugurada en 2018 en el Museo Amparo en Puebla, y curada por la artista Mariana Castillo y la historiadora del arte Diana Magaloni. El cual intentó reimaginar el estatus ontológico de la imagen y proponer otra narrativa en torno a la manera en cómo los pueblos indígenas interpretaron su propio proceso de colonización por los españoles en el siglo XVI. *In Tlilli In Tlapalli*, cuyo significado literal es "tinta negra y pintura de colores", pero cuyo sentido metafórico alude a la transmisión de la sabiduría, se constituyó una constelación de esculturas acompañada de murales, códices y mapas. Así como un jardín de plantas y minerales que en conjunto hablaban del proceso de elabo-

4 Ken Jacobs, *Animism: Capitalism: Slavery*, 2006

ración de pigmentos y tintes naturales y su uso delimitado para la realización del *Códice Florentino*,[5] durante los primeros años de la Conquista. Con base en las investigaciones de Magaloni,[6] la exposición pretendía mostrar que en la antigua concepción náhuatl los colores usados para pintar el *Códice Florentino* no eran sólo para pintar documentos. Recuperando el uso del concepto náhuatl *ixiptla* (derivado de la partícula *-xip* que significa piel o cobertura, usado en *ixiptla* como sustituto, representante o imagen), Magaloni resignificó la materialidad, el origen y el empleo específico de los colores según el personaje, las cosas y los acontecimientos, lo que constituye una especie de piel de las imágenes. Así, lejos de ser meras representaciones, las imágenes del *Códice Florentino* crean presencias reconocibles y con poder. El *Códice Florentino* no es entonces sólo un compendio de imágenes que registró un acontecimiento histórico, sino un contenedor de presencias que la exposición intentó invocar.

De alguna manera, es posible decir que tanto *Animism* como *In Tlilli in Tlapalli* han buscado tomar en serio el animismo y reactivarlo en el mundo contemporáneo. Más allá de una simple aproximación conceptual contemporánea a la antropología y al arte, la apropiación del término animismo en el arte apunta a cuando menos dos cosas. La primera es que el arte ha dejado de considerarse mera representación y se ha insertado en la investigación de la otredad, campo por excelencia de la antropología. Sin embargo, ambas disciplinas, arte y antropología, se enfrentan con el problema de que la otredad parece ya no referir exclusivamente al otro-humano. Hoy, el campo de batalla es más complejo y abarca incluso a lo otro animal, otro objeto, otro imagen, e inclusive la inteligencia artificial.

La segunda es que dicha aproximación ha conducido a cuestionar eso que Isabelle Stengers llama la historia épica de la ciencia desencantando al mundo. Esto es, la traducción de todo cuanto existe en conocimiento objetivo y racional. Aunque el uso corriente del término animismo en el arte yotras disciplinas se ha identificado como su renacimiento, quizá, más bien se trata de la presencia de su fantasma que nunca se fue y su permanencia podría ser explicada como una lucha continua por evitar el total desencantamiento del mundo.

5 Conocido así porque se alberga en la Biblioteca Medicea Laureziana en Florencia, Italia. Aunque también es llamado Historia General de las Cosas de la Nueva España.

6 Véase Diana Magaloni Kerpel, Diana, *Los colores del nuevo mundo. Artistas, materiales y la creación del Códice Florentino*, México, unam-Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2014.

Patrimonio memoria y archivo

328 **La castañeda**
Idaid Rodríguez

342 **Abducción en un palenque en Centroamérica.**
Loreto Alonso y Luis Gárciga

350 **Prácticas artísticas de la memoria un giro decolonizador**
Idaid Rodríguez

354 **La ópera de Los pedregales**
Erwin Neumaier

370 **Tacos de arte y arqueología**
Juan Reynol Bibiano Tonchez

372 **Mercado contemporáneo del arte y arqueología: Una relación conflictiva**
Rita Sumano

376 **Una pornoteca: Archivo *El Insulto***
Joe Vega

382 **El archivo artístico**
Alejandra Mateos

388 **El archivo Pinto Mi Raya**
Maribel Escobar

394 **Cuestionario para propietarios de archivos de arte silvestres**
Mónica Mayer

395 **Mexímoron**
Balam Bartolomé/Christian Barragán

399 **Sobre un ring**
Rodrigo Parrini

406 **Archivo sonoro de oaxaca**
Vladimir Flores

La Castañeda

Idaid Rodríguez











REAL HOS-
PITAL DEL
DIVINO
SALVADOR.
Para Mugeres
Dementes.






BAR CASA LARA
MEXICO 68
MEXICO 68
MEXICO
MEXICO 68

Abducción en un palenque en Centroamérica
Ciencia, ficción, arte y antropología

Loreto Alonso y Luis Gárciga

Etnografía urgente a un grupo de extracontinentales

La noticia de decenas de miles de migrantes africanos, llamados posteriormente "extracontinentales", atravesando territorio costarricense circuló en los medios de comunicación entre los meses de septiembre y octubre de 2016. La súbita desaparición de esta noticia nos motivó a indagar sus sentidos, los de su creación y los de su desaparición para, a partir de eso, elaborar un extrañamiento radical con el objetivo de recuperar la fuerza crítica ante el complejo conflicto de la inmigración, la identidad, los medios de comunicación e internet como nuevo agente de construcción de la memoria colectiva.

El proyecto *Calentamiento local* que realizamos desde 2017 es un intento de reflexionar conjunta y colaborativamente los efectos locales de internet. Para ello nos desplazamos geográficamente a la zona y la comunidad afectada y desde hipótesis cienciaficcionales, que no son ni verdaderas ni falsas, deconstruir los sentidos y agenciamientos que se despliegan ante una noticia difundida por internet.

En esta ocasión, realizamos en San José de Costa Rica un taller interdisciplinario, *Abducción en el palenque*, donde, después de preguntarnos a nosotros mismos la propia posición en el asunto, desarrollamos una primera metodología indagatoria con relación a los contenidos de la noticia: ¿qué?, ¿quién?, ¿cómo?, ¿cuándo?, ¿cuántos?, ¿dónde?, ¿de dónde proceden?, ¿dónde han ido?, ¿cómo han llegado?, ¿quién los ha ayudado?, ¿en qué lugar se vieron por última vez? Las informaciones resultaron extremadamente contradictorias. El número de migrantes oscilaba entre los cien y 20,000, más allá del impacto de los titulares periodísticos, pocos medios se interesaban por su procedencia y sus derivas; tampoco se publicaban datos con relación a su género y edad. Desde el conocimiento de la noticia cabían dudas del origen africano de los migrantes, aunque en los videos a los que tuvimos acceso era muy reconocible un alto número de haitianos y haitianas en los grupos varados en las fronteras.

La noticia fue interpelada también desde un punto de vista más amplio: ¿por qué se convierte en noticia un hecho constante como el flujo migratorio sur-norte?, ¿por qué deja de ser noticia?, ¿qué otra noticia la sustituye? Estas po-

líticas culturales y sociales de la información nos exigían apelar al panorama geopolítico y el momento histórico. ¿Cómo influye en sus relaciones con Nicaragua?, ¿qué papel geopolítico representa el gobierno costarricense?

Que los grupos de migrantes en territorio costarricense se nombren africanos tiene varias interpretaciones posibles, una de ellas tiene un carácter primordialmente pragmático: los migrantes se declaran ciudadanos de la República Democrática del Congo en lo que podríamos llamar una *ingeniería migrante*, un recurso para impedir la deportación por la ausencia de tratados internacionales, consulado o embajada de esta nación con Costa Rica, y ante la situación de guerra y violencia que asola al país y que en 2016 dejó un millón de personas desplazadas y refugiadas en otros países.[1]

Esta identificación pragmática supone un intento de eliminación de todo rastro legal de adscripción a un territorio originario, constituye la representación de una amnesia, de una deslocalización


La Nación, Grupo Nación

Hasta 20.000 africanos vienen hacia Costa Rica en su ruta a los Estados Unidos

Lea más sobre este tema en La Nación (162 kB)

AMÉRICA LATINA

Migración: "Hay 20.000 africanos camino a Costa Rica"

La crisis migratoria que afecta a Centroamérica y Colombia, como país fronterizo con Panamá, puede agudizarse con el inminente arribo de al menos 20.000 migrantes africanos. En Colombia hay cientos de refugiados varados.

Continuan ingresando migrantes africanos a Costa Rica

La mayoría de migrantes que ingresa a Costa Rica sale luego por medios irregulares, pero alrededor de 2 mil se encuentran varados cerca de la frontera con Nicaragua.

La Nación, Grupo Nación

380 migrantes africanos transitan libremente por Costa Rica

Lea más sobre este tema en La Nación (311 kB)

1 Según estimaciones de Cruz Roja, República Democrática del Congo fue en 2016 el país con más de sus ciudadanos refugiados. Véase en: *https://www.icrc.org/es/where-we-work/africa/republica-democratica-del-congo/refugiados-desplazados*

radical, la *a-legalidad* como recurso de lucha desde una posición declarada ilegal. La cuestión identitaria se encuentra aquí atravesada por la condición del desplazamiento físico y simbólico que reactualizan dimensiones de la violencia colonial. En su célebre y complejo ensayo de 1999 "*¿Puede hablar el subalterno?*", Gayatri Spivak nos recuerda que no podemos tomar por sentado la capacidad de hablar de un sujeto y problematiza la cuestión de hablar por alguien, considerada por la autora como ventriloquía.[2]

La puesta en juego de denominaciones como "africano" y "migrante" se inscriben en las secuelas del régimen colonial, de la explotación de territorios y sobre todo de la economía esclavista que llegó a secuestrar y desplazar a más de 10 millones de africanos al continente americano. En el contexto de la situación en la actualidad, teníamos que preguntarnos: ¿qué suponen en África estos movimientos migratorios?, ¿qué papel juega esta expatriación con relación a lo económico?, ¿cómo se plantea esta migración africana en el continente americano?

Por último, intentamos esclarecer si los migrantes formaban parte de una comunidad o un colectivo y sobre todo de discurrir acerca de la cuestión: ¿quién les da nombre?, enfatizando el contexto de las antropologías mediáticas, así como nuestra propia subjetividad en el proceso de recepción.

Como resultado de estas discusiones conjuntas destacamos la importancia de respetar las políticas identitarias que estas personas habían elegido interpretar. La propuesta artística parte, en este sentido, de colaborar con esta ficción. *Abducción en el palenque* pone en juego las problemáticas de colonialismo, migración, identidad o raza sin resolverlas ni explicarlas, pero con un deseo colectivo de que sigan cuestionando nuestra forma de convivir en el mundo.

La antropología, el arte, los medios y la ciencia ficción

La relación con fuentes de información primarias y mediadas, la creación de archivos, la entrevista como método indagatorio, la puesta en duda de las formas obvias y hegemónicas de representación, los modos de trabajo interdisciplinar, el uso de una lógica narrativa en la manera de vincular causas y consecuencias de los hechos, así como el papel de la subjetividad de quien narra; son sólo algunos de los elementos compartidos en cierta parte de la antropología y el arte actual que pueden evidenciarse en la obra realizada.

Internet, como medio de comunicación y como difusor de realidades, se encuentra para nosotros en la tensión entre lo objetivo y lo subjetivo, pero también entre la ciencia social y la ciencia ficción.

2 Gayatri Spivak, *¿Puede hablar el subalterno?*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata Ediciones, 2009, p. 53.

En este sentido, nuestro trabajo como artistas parte del tropo cienciaficcional de la "abducción" como un modo de relativizar los contenidos y los sentidos de esta realidad difundida y difusa. Proponemos evadir la mímesis con el problema social y promovemos la ficción radical como deconstructora del sentido común y potenciadora de nuevos imaginarios. *Abducción en el palenque* no trata de revelar la identidad verdadera de los sujetos implicados, algo que por otra parte incrementaría sus riesgos y vulnerabilidades, ni de relatar una extraordinaria interacción extraterrestre, ni de narrar con exactitud lo que se conoce, de la por otra parte, interesantísima historia de los palenques en Centroamérica y el Caribe, sino de aprovechar las chispas que provoca la colisión entre todos estos imaginarios.

La ciencia ficción presenta un sesgo especialmente antropológico cuando se centra en la descripción de modos de vida y formas de organización social, en todo caso y siguiendo la perspectiva de Darko Survin se trata de un género que se encuentra entre el realismo y lo sobrenatural, sin caer plenamente en el terreno de lo fantástico ni de la metafísica. Desde los estudios culturales, Survin sitúa el género equidistante de la fantasía, en la que no existe lo que él considera una "lógica cognitiva", y de la ficción naturalista o realista en la que el protagonismo de la innovación es menor. Su interés en la cienciaficcional como epistemología se fundamenta en dos conceptos: la innovación y el extrañamiento, a través de los cuales no trata de sustituir las condiciones que nos afectan en la actualidad por construcciones imaginarias, sino de probarlas en dramaturgias ficcionalizadas, apuntando a la imaginación en el motor principal de la historia y también de la antropología.

En América, los palenques constituyeron una forma de resistencia ante la persecución de los indios y la esclavitud de los negros, siendo muy conocidos en el Caribe algunos agrupamientos de cimarrones,[3] quienes eran esclavos africanos escapados de los ingenios y las haciendas. La referencia al palenque surge en nuestro caso, de una extrapolación de este pasado de explotación y la amplía a las penalidades que sufre un grupo de personas en tránsito consignados a un estatus de ilegalidad y a una condición de irrepresentabilidad, señalando la continuidad de invariantes antropológicas de la región y de los modos en los que éstas se actualizan en la época del capitalismo cognitivo.

Los extracontinentales, como fueron denominados por los medios estos migrantes, representan, como los cali-

3 Como otras denominaciones del periodo colonial, la palabra cimarrón resulta de una acepción despectiva, designando a un animal cuadrúpedo doméstico que se vuelve montaraz.

banes,[4] figuras originarias de otros mundos, relegados de sus territorios y reasignados a un sistema que se define a sí mismo como civilización, dejando fuera de sí toda diferencia y toda interpretación.

La ficción de este palenque no se plantea como una alternativa, sino como disputa sobre el control de una supuesta realidad, que es mediada, ya no sólo por los dispositivos y plataformas de los medios de comunicación, sino por toda una ideología histórica y una hegemonía cultural.

En el ámbito de la ciencia ficción se encuentran imaginarios evocadores de fenómenos paranormales, como la abducción que planteamos para hablar de la desaparición en 2016 de esta noticia. Un núcleo fundamental del proyecto es partir de una realidad, pero también de la potencia poética y política de narrativas ajenas a la razón positivista y occidental como son el mito, el diálogo o incluso el rumor.

Videomapping artesanal como archivo de presencias y ausencias

Como modelo de documentación de este proceso creativo e investigativo desarrollamos el formato de *videomapping* artesanal que implica la construcción de una dramaturgia no necesariamente centrada en el texto, que concede especial relevancia a voces, espacios y objetos.

Entendemos el *videomapping* como posibilidad de crear otro tipo de archivo que, como plantea en su análisis del teatro posdramático Hans-Thiers Lehmann, "demanda de que una percepción unificadora y cerrada sea reemplazada por una abierta y fragmentaria".[5] Siguiendo con la propuesta del teórico, nos interesa configurar una documentación "que se asemeja al *collage*, al montaje y al fragmento y no al desarrollo de acontecimientos lógicamente estructurados",[6] lo que no significa escapar de la experiencia de lo real sino de invitar a la irrupción de lo real. Se trata, de conseguir, como sugiere Lehman, "presencia más que representación, experiencia compartida más que comunicada, proceso más que resultados, manifestación más que significación, energía más que información".[7]

La documentación responde de una forma coherente al procedimiento de

4 La figura del Caliban ha sido recurrentemente retomada desde su origen en el personaje shakespiriano de La tempestad como un modelo de rebelión, ejemplo de ello "Caliban" (1971), de Roberto Fernández Retamar (en Todo Caliban, Bogotá, ilsa, 2004); o "Silencing Sycorax: On African Colonial Discourse and the Unvoiced Female", en Books & Journals, 1989, de Abena P. A. Busia; o *Caliban y la bruja* (Madrid, Traficantes de Sueños, 2004), de Silvia Federici.

5 Hans-Thiers Lehmann, *Teatro posdramático*, Murcia, cendeac, 2013, p. 146.

6 *Idem*

7 *bidem*, p. 149.

investigación llevado a cabo y al carácter del propio objeto de estudio, dando cuenta tanto de las informaciones como de las omisiones que no resuelve, no da luz ni defiende un orden.

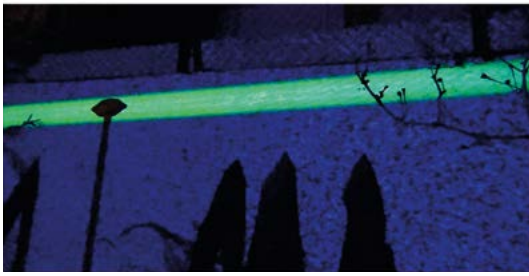
Consideramos la ficción como un medio para generar nuevos enfoques empoderados alrededor del archivo. Un archivo de presencias y ausencias que difiere del "Archivo" con mayúsculas en su tono y en las interpretaciones. Un archivo, recordando a Derrida, que se preocupa de no imponer su interpretación, no hace la ley, ni da la/el orden. En el proyecto *Calentamiento local* nos enfrentamos a formas de archivo como internet y las redes sociales. Un archivo que se presenta como una estructura a deformar.

Tal y como actúa la folcsonomía,[8] sobre los archivos colectivos, el arte también tiene el poder de performar, reciclar, distorsionar y burlar al archivo en su uso impositivo.

Las relaciones del arte con las fuentes de información clasificadas tienen una historia en el siglo xx. Hal Foster a comienzos del siglo xxi, ante una nueva y diferente oleada los denominó artistas archivistas o archivísticos. Sobre ellos plantea: "Este movimiento que cambia













8 La forma más resumida de definir la folcsonomía sería como la categorización realizada colaborativamente de documentos en las redes sociales usando palabras claves sin jerarquización y sin relaciones de parentesco predeterminadas. El término se origina de la fusión de las palabras folk y taxonomía; lo que significa etimológicamente: un orden de clasificación realizado de manera popular.

lugares de excavación en sitios de construcción es bienvenido en otro sentido también: éste sugiere el abandono de la cultura melancólica que ve lo histórico sólo como algo más que lo traumático"[9] Proponiendo de este modo una actualización de otro de sus conceptos fundamentales: el artista como etnógrafo.[10]

El archivo de *videomapping* que proponemos se ha hecho más ficticio que científico. Con la instalación y la proyección en el espacio de imágenes en movimiento y videomapeadas, aspiramos a conformar un espacio de interpretación abierta que al mismo tiempo refuerce el extrañamiento propuesto por la ciencia ficción y sea técnica de activación de la postura crítica.

Las implicaciones de las comunicaciones telemáticas en la era digital plantean una situación de intermitencias y de una localización en permanente reajuste. La mediatización a través de internet de muchas de nuestras formas de vida comunes, y especialmente de nuestros intercambios comunicativos, ha creado un nuevo panorama para la identidad, la relacionalidad o la verdad. Es aquí donde arte y antropología pueden mostrar combinaciones procesuales y de resultados, sin tener que desechar entre ellas ciertas radicalidades en pos de una mirada crítica.

9 Hal Foster, "An Archival Impulse", en *The mit Press*, vol. 110, otoño de 2004, pp. 3-22.

10 Para ello recomendamos la entrevista a Foster. Disponible en [https://esferapublica.org/nfblog/encuentro-con-hal-foster/], consultado el 26 marzo de 2019.



Prácticas artísticas de la memoria como giro decolonizador

Idaid Rodríguez

En el año 2004 llegó a mis manos un texto del escritor colombiano William Ospina titulado *Colombia en el planeta.*[1] En este texto el escritor manifiesta la urgencia de retomar los relatos de la vida cotidiana para construir una nueva forma de hacer historia, donde los hechos históricos sean narrados por sus protagonistas. Al mismo tiempo en su texto propone el uso de prácticas artísticas como la literatura, la música, el cine, etcétera, para realizar este ejercicio. Como parte de su argumentación el autor cita un fragmento del texto de Gabriel García Márquez *Los funerales de Mamá grande:*

"*Sólo faltaba entonces que alguien recostara un taburete en la puerta para contar esta historia lección y, escarmiento de las generaciones futuras, y que ninguno de los incrédulos del mundo se quedara sin conocerla[...] Allí sugiere que la historia debería ser contada en primer lugar por sus protagonistas y sólo después por los especialistas; que la historia, antes de convertirse en densos volúmenes, sea elaborada primero como cuento, casi, se diría, como chismorreo de vecinos, en esas tardes largas y espaciosas en que las gentes comunes gozan amonedando en palabras los dramas y las maravillas del pasado y del presente.*"

1 William Ospina, "Colombia en el planeta", Bogotá, 2001, p. 2.

Esta idea de contar la historia como un cuento, casi como "chismorreo", es un argumento que me ha hecho reflexionar a fondo ya que plantea una mirada distinta del pasado y también una toma de posición nueva frente a la generación de conocimiento. Este ejemplo ilustra la idea que trataré de formular en el siguiente texto y que forma parte de la sistematización que he realizado como artista visual de mi propio trabajo. Parto de la idea de que la generación de conocimiento en la educación formal de América Latina es una réplica.

Mi reflexión tiene como base cuatro autores latinoamericanos. Como punto de partida tomaré algunos principios de la filosofía de la liberación como fue planteada por el filósofo argentino naturalizado mexicano, Enrique Dussel. Lo que Dussel propone es crear una filosofía desde el sur colonizado, es decir, crear un cuerpo filosófico desde la periferia, en contraste con la filosofía euroanglosajona, que nos permita explicar problemas específicos de América Latina. La filosofía de la liberación tiene como fin generar conocimientos propios, además de métodos mediante los cuales generarlos, en oposición a los impuestos por Oc-

cidente. Este cuerpo filosófico será una herramienta metodológica que pretende generar ejercicios de resistencia y un giro epistemológico decolonizador.

"*La filosofía de la liberación se comprende como un pensamiento desde la periferia (fronteras), la alteridad económica, política e intelectual. Esta situación (de exterioridad y marginalidad) se caracteriza por una serie de opresiones y dominaciones por parte del centro. La actual relación entre centro y periferia se estableció con el proceso colonizador que hizo, dependiente, al continente americano de Occidente (primero Europa luego Estados Unidos)*"[2].

El segundo pilar de mi reflexión es el pensamiento del biólogo chileno Humberto Maturana. La obra de este autor se centra en un término que acuñó combinando dos palabras del griego: "auto" (a sí mismo) y "poiesis" (creación). La autopoiesis se define como un principio de la biología el cual enuncia que:

"*Los seres vivos somos sistemas autopoiéticos moleculares, o sea, sistemas moleculares que nos producimos a nosotros mismos, y la realización de esa producción de sí mismo como sistemas moleculares constituye el vivir*".[3]

Todo ser vivo es un sistema cerrado que está continuamente creándose a sí mismo y, así, reparándose, manteniéndose y modificándose. Esta idea la amplía el campo de la educación, así podemos ver cómo, por ejemplo, los niños son afectados por la conducta de los adultos en su convivencia. Manteniéndose y adaptándose constantemente no solamente en el espacio relacional, material, sino en el espacio psicológico. De este modo la educación no sólo es una transferencia de información, sino una forma de convivencia con los otros. Esta idea la hago propia para mostrar cómo en el ejercicio de construcción de nuestra memoria el convivir y compartir es un elemento pedagógico y liberador.

El tercer pilar de mi reflexión es el pensamiento del pedagogo brasileño Paulo Freire. Este autor propone una pedagogía crítica que ha sido considerada en la actualidad como el nuevo camino de la ciencia de la educación. Este pensamiento tiene como fundamento la reflexión

2 Carlos Escobar Rebollo, "La filosofía de la liberación de Enrique Dussel", en Revista Vinculando, 2014. Disponible en [http://vinculando.org/articulos/sociedad_america_latina/filosofia-de-la-liberacion-enrique-dussel.html].

3 Ana Pais, "La autopoiesis de Humberto Maturana, la definición de vida del biólogo chileno que hizo reflexionar hasta al Dalái Lama", en *bbc News Mundo*, 23 enero de 2019. Disponible en [https://www.bbc.com/mundo/noticias-46959865], consultado el 26 de mayo de 2019.

desde los problemas sociales que se viven en lo cotidiano y que afecta, la vida en las aulas. Freire planteó que la educación es un proceso de liberación. A partir de la crítica del sistema tradicional de la educación (lo que él llama "la educación bancaria"), presenta una nueva pedagogía donde los educadores y los educandos trabajan juntos para desarrollar una visión crítica del mundo en que viven. En este sentido, la educación se vuelve un proceso de convivencia y de trabajo colectivo. Nadie se educa solo, por lo tanto, nadie se libera solo. De este modo, cuando compartimos las narraciones de nuestro pasado generamos un proceso de comunión con los otros, entendiendo esta comunión como un proceso compartido de un objetivo común, el contar nuestra historia.

El cuarto pilar de mi reflexión es el trabajo de Hélio Oiticica. Este artista plantea en su obra volver la mirada hacia las tradiciones propias, hacia el folclor y la sociedad marginada brasileña, acercándose a las prácticas estéticas no-occidentales, cercanas al ritual. De este modo cuestiona las ideas de arte, modernidad y progreso enaltecidas como principios fundamentales de la cultura occidental. Oiticica pertenece al movimiento artístico neo-concreto, el cual se plantea como una reflexión de carácter formalista sobre el espacio poético mediante la destrucción del plano. Este movimiento tiene a su vez como elemento teórico el *Manifiesto Antropofágico* escrito en 1928 por Oswald de Andrade. Este manifiesto influye no sólo el ámbito artístico, sino también el poético y el musical de Brasil. *Antropofágia*, concepto central en el manifiesto, significa tragarse críticamente la cultura universal, elaborada no desde la perspectiva sumisa del "buen salvaje", sino desde el punto de vista del "mal salvaje": el caníbal. De este modo contar nuestro pasado revalorando nuestra voz desde las prácticas artísticas es desde mi punto de vista un ejercicio de antropofagia teórica.

Ahora bien, ¿cómo es posible que las prácticas artísticas de la memoria funcionen como giro decolonizador? Mi respuesta es que la memoria puede ser construida por sus propios protagonistas antes que los historiadores y los especialistas, de este modo queda libre el camino para que esta construcción pueda ser formulada desde las prácticas artísticas, es decir, como un cuento, poesía, dibujo, película, instalación, etcétera. Este ejercicio de construcción es a su vez es un ejercicio de re-valoración del otro, del excluido.

El excluido se entiende como un grupo al que le fue negado el derecho de alzar su voz . En ese grupo entran: el inmigrante, el enfermo mental, el obrero,

el indígena, el campesino, el negro, el gay o el trans, etcétera. El excluido es, en este mundo globalizado el que habita en la periferia, es decir, el que no tiene derecho a ser escuchado. De este modo cuando construimos nuestras propias narraciones, cuando re-valoramos nuestra voz generamos un proceso múltiple que nos permite expandir nuestra visión de la realidad.

Este proceso múltiple, por un lado, es un ejercicio pedagógico ya que al reproducir nuestras narraciones del pasado estamos realizando un proceso educativo donde los saberes son compartidos en un ejercicio de libertad y de afecto. Por otro lado, re-valorar la voz también se convierte en un ejercicio de conocimiento, es decir, se transforma en una práctica epistemológica. Esto se realiza en el momento en el que, al construir nuestras narraciones del pasado, generamos un conocimiento que es igual de válido que el conocimiento formal o especializado. Este conocimiento no formal construido a partir de nuestros discursos del pasado es un conocimiento que nos permite generar una resistencia que se opone a un conocimiento colonial creado por las fuerzas de un mundo globalizado.

De este modo recuperar las narraciones y compartirlas se convierte, por un lado, en un acto liberador y, por el otro, en un acto de antropofagia teórica, ya que las prácticas artísticas de la memoria funcionan como giro de-colonizador. Podemos concluir entonces que la memoria debe ser construida por sus propios protagonistas antes que los historiadores y los especialistas, quedando libre el camino para que esta construcción pueda ser formulada desde las prácticas artísticas, es decir, como un cuento, poesía, dibujo, película, instalación, etcétera. Este ejercicio de construcción a su vez es un ejercicio de re-valoración del otro, del excluido, y por lo tanto, un acto de amor y amistad. Es hora, como dice el escritor colombiano William Ospina, "de recostar las sillas en la puerta, y de empezar a contar la historia, antes de que lleguen los historiadores".

Ópera de los Pedregales

Erwin Neumaier

José Palomino Sánchez

Santo Domingo

Es la invasión más grande de Latinoamérica, este, porque entramos 10 mil padres de familia a invadir, porque no era nuestro. Este pedregal era, pertenecía a los de Los Reyes, pero los de Los Reyes luego les decían: 'Oye, es que van a invadir el Pedregal'. 'Nombre, quién se va a ir ahí, hombre, puras cuevas, no, que lo invadan', pero ya cuando vieron que sí lo invadimos, pues ya querían correrno y ya no se pudo.

Entonces, hubo algunos pleitos. Incluso aquí se tocaba un riel cuando nos querían atacar, tocaban un riel y ya la gente salía y se juntaba y este, y pues ya también nos poníamos pesados, ¿no?, armados hasta con palos, pero defendiendo el Pedregal.

Ya no nos pudieron sacar.





Pues era un pueblo prácticamente autóctono, habitado pues familias que eran nativas de este pueblo, porque este pueblo tiene una antigüedad muy grande.

Y aquí era, haga de cuenta que era un pequeño Xochimilco. Usted ve aquí que es piedra, pero para acá abajo haga de cuenta que era un Xochimilco en pequeño, porque había muchos lotes, que había zanjas alrededor, zanjas, era de la división de los lotes.

Y *[inaudible]* lo que se dedicaban acá era a sembrar flores o sembrar, este, verduras, calabazas, todo eso, era a lo que se dedicaba aquí el pueblo.



Baltazar Gómez Pérez

Santo Domingo

Este lugar le llamaban en el vientre de nuestra madre, Ixcallan Tollan, que decían que era increíble como después de la destrucción surge la vida, entonces para ellos era mágico este espacio. Se decía que era tierra de Nahuales, dioses malos y poderosos, pero todo esto es parte de la historia que se viene recopilando dentro de los pedregales. Aquí se hacía algún tipo de eventos hacia el cerro del Zacatepec. Este cerro de Zacatepec, que para muchos es un cerro en donde está Perisur o en donde están los ricos; no era un cerro mágico en donde acudian los habitantes de los pueblos a dejar ofrendas, porque se realizaba en los meses de octubre, que era la fiesta de los muertos.

De aquí se sacaba piedra para hacer alguna de las esculturas de lo que fue la Mexico Tenochtitlan, o sea había una interrelación, plantas medicinales, plantas para comer, alimentos etcétera, por eso yo digo que los pedreglaes no estuvo abandonado, sí existía y tenia una razón de existir para el viejo mundo prehispanico.

Mucha gente no se lo pregunta, se le hace bien sencillo, porque se hizo la Ciudad Universitaria aquí donde había pura roca y no se hizo allá en la zona de hospitales donde era plano, estaba todo ligerito, porque se hizo en la zona de los pedregales, porque hay una lógica funcionalista dentro de la mentalidad modernista que se tenía. Los pedregales no iban a ser estas colonias populares que se viven ahora, ahí Diego Rivera y Alemán y Barragán que ya habáa hecho jardines del pedregal, traían la idea de hacer la Ciudad Universitaria y hacer la ciudad de las artes y la cultura

Aurelio Paredes Escamilla

Santo Domingo

Esta invasión ya se tenía planeada mucho antes, ¿sí? Pus era un terreno demasiadamente grande y solo.

Entonces llega, este, Echeverría, que fue el que dio la pauta para que se pudiera llevar a cabo esta invasión. Lo que comentó él fue que, este... en su discurso del año dijo: 'La tierra es para quien la trabaje, la tierra no puede estar sin producción'.

Entonces, los líderes que andaban en eso metidos, yo creo pescaron el mensaje, ¿no? y se hizo el alboroto. Ya gente se había metido, pero muy poca. Y cuando surge lo de la invasión, pues en la noche ahí nos tienes a todos.

No, yo estaba chavo, tendría 17 años. Y ahí nos tienes con nuestros palitos, nuestros hules ¡Pum, pum, pum! Y a llegar a apartar lugar y todo eso. Así llegamos nada más. Pedregal en vivo, ya venía gentes que, te digo, eran líderes de Pedregales y traían ya una noción de cómo se iba a llevar a cabo todo esto.



Damián

Isidro Favela

Pues al principio era todo un pedregal feo, había peñascos, cerritos de piedras abajo y todo.

Entonces una que otra casita así, donde está... mucha distancia, pero ya después, este, pues se empezó a colonizarse poco a poco y hasta que ahorita como la vemos, en qué condiciones está ahorita, ¿verdad?

[Inaudible] ...no estaban en orden, sino estaban todas separadas en distintos lugares, ¿verdad?

Por ejemplo, a mí me habían dado un terreno aquel lado del Periférico, pero luego ya trazaron el Periférico y los pocos que estábamos aquel lado del Periférico nos echaron para este lado, a navegar otra vez para agarrar posesión de un terreno.





Era llamada por... desde la época de la Colonia y luego siglos XIX y XX como la Zona de Malpaís.

Al primero que se le ocurrió que podía volverse una zona súper residencial fue a Diego Rivera, ¿no?, y entonces con Luis Barragán y con el apoyo del gobierno y demás comenzaron a construir los pedregales de San Ángel.

La zona comenzó a verse con otro nivel de plusvalía. Se empezó a construir la Ciudad Universitaria. Televisa construye el Estadio Azteca.

Luis Echeverría necesitaba validar su imagen política, y había una migración muy fuerte del campo a la ciudad de gente de muy escasos recursos.

Entonces, dijeron: Bueno, matamos varios pájaros de un tiro. Les decimos a los del pueblo de La Candelaria que sus tierras se las vamos a... se las vamos a regularizar y ya van a ser de ellos. Pero antes de regularizárselas, lo que hacen es expropiar las tierras. Y una vez expropiadas, de manera paralela, propician por abajo del agua una invasión masiva de más de 10,000 familias lo propicia el propio gobierno, lo propicia el PRI. Y entonces se meten con todo, ¿no?, a construir una utopía.

Ya que están adentro, entonces, el gobierno dice: Ah, no, pero entonces, ahora sí tenemos que regularizar, y entonces va a entrar Indeco, Indeco te va a regularizar y va a subir la plusvalía, y vas a tener que pagar impuestos. Y la gente dice: ¿Que qué? Y los corren a pedradas.

Y entonces ahí se empieza a construir todo el proceso de lo que se conoce como Santo Domingo.

Manuel

La Candelaria

Que no teníamos antes luz eléctrica, no teníamos agua en las casas, no había agua en la llave. Aquí todo era, este, libre, y nos surtíamos de lo que, este, de lo que se acostumbraba aquí trabajar en el pueblo. Aquí el pueblo, la mayor parte de gente tenía sus vacas y sus chinampas, y sus, este, sus milpas, puro sembradío, puro campo casi se usaba aquí en ese tiempo.

Ya hasta después, pues ya se fue normalizando la situación y algunos encontraron empleo. Otros... ya fue creciendo la ciudad, también ya nos prohibieron tener animales aquí, ya transitaba más gente, pero al principio transitaba muy, muy poquita gente, muy poquita gente, porque relativamente no teníamos las facilidades, no había calzadas, no había calles anchas donde (*inaudible*) líneas de camiones.

No, pues teníamos que salir a donde pasaban los camiones a tomar el camión y de ahí a venir andando hasta aquí, hasta el pueblito.

Ahora ya tenemos todas las comodidades y tiendas, y comercios y todas esas cosas, mercados y todo.





Sabás Cruz Soto

Santo Domingo

Precisamente las invasiones generaban confrontaciones, eh, bueno, eran violentas, porque era con palo, primero y luego, pues, sacaban armas de fuego también, ¿no?

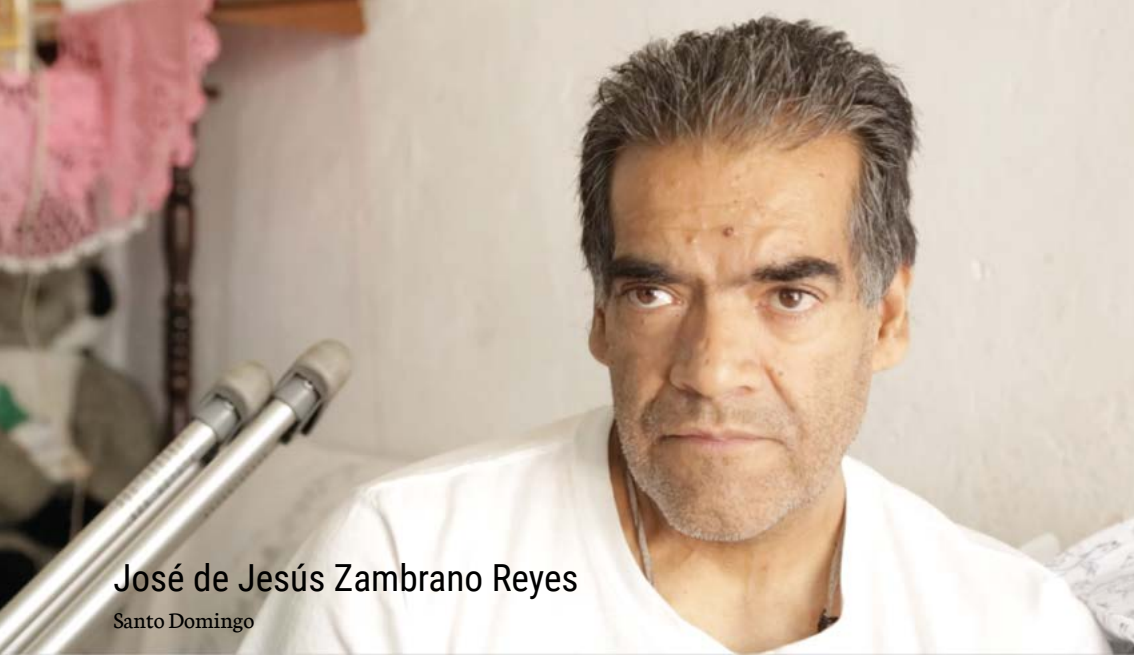
Y aquí lo que nos empezó a desagradar mucho es que el gobierno, la delegación de Coyoacán, que también estaba, y no solamente la delegación, sino toda la República, estaba, pues, apañada por el PRI, ¿no?

Entonces, el PRI apoyaba cualquier movimiento que hiciera su gente, manipulada por ellos.

Entonces, no solamente venían los invasores a confrontarse con nosotros para invadir nuestros terrenos, sino que venía la Policía Montada, que en ese tiempo era muy común, lo que ahora son los granaderos o las Fuerzas de Reacción Inmediata, venían los caballos, los granaderos a caballo y, pues, arremetían parejo, parejo.

Y sí hubo ocasiones donde hubo muertos aquí en esta colonia, en esta parte de la colonia, ¿no?, que es algo que, eh, no sé si por compromisos o por miedo, la gente no mencionaba.

Y ahora ya, ¿qué será?, eh, ya hay unas dos generaciones que, a lo mejor la última generación de los chavos de ocho, nueve, diez años, desconocen esa información.



José de Jesús Zambrano Reyes

Santo Domingo

Aquí cuando se invadió, el partido dominante era el PRI y en ese entonces había lo que llamaban jefaturas de manzana y presidencias de colonia.

Yo escuchaba que había unos líderes, era niño pero escuchaba un tal Manuel Romero, que María *la Bigotona*, Josefa Torres. Eran los líderes los que repartían los terrenos.

Una vez sí vi que uno de ellos, aquí mi vecino... traían una casa, al muchacho que había invadido le dieron un cachazo, el ese *Chino*, ah, también ese *Chino*, le pegó aquí en su cabeza.

El muchacho que tenía ahí invadido lo sacaron y al vecino, como había dado dinero, lo metieron. Así era su dominio de ellos. ¿Quién se les ponía?

Porque ese *Chino*, por ejemplo, tenía un grupo de personas, todos con pistola.

Poco a poco fuimos participando. En este caso mi compañero Martín fue, yo pienso, que uno de los primeros jefes de manzana de oposición aquí en la colonia. Él, mi hermano Luis, él fue presidente de manzana y después yo.

Porque sometimos... no sometimos, sino convencimos a la gente de aquí para que fuéramos jefes de manzana, con ideas y con participación.

Don Ricardo

Santo Domingo

Hubo una invasión hasta la parte norte de la zona, fue en septiembre. Hubieron muertos, como 17, y yo fui a la Ciénega y andaba ahí, despreocupado, pero empecé a ver que la gente estaba armada, traían armas y traían jorongos, o gabardinas o chamarras viejas, pero estaban armados, traían armas.

Y me vio el señor, este, Romero y me dijo: 'Ah, muchacho, muy bien'. Le dije: 'Pues aquí andamos', pero yo no sabía ni de qué se trataba.

Pero luego, ya que vi que hacían movimientos así, medio nerviosos, ya cuando se oscureció, yo dije: Ahí nos vemos, adiós.

Ya me vine para acá y al otro día la gran noticia de que hubieron muchos muertos allá por la invasión que se hizo.



Virginia Cortines Delgado

Cantera

Se venían a trabajar mis hermanos con mi papá. Una hermana que se vino, aquí se casó en La Fama y aquí se mató uno de mis hermanos en el banco. Tenía 17 años y aquí quedó enterrado en las piedras. Fue la vida triste.

Pero gracias a Dios aquí estamos. Los que ya se fueron ya están allá.

Es que, como ahorita que está lloviendo, este, le daban marrazos a las piedras y en tiempo de que llovía, este, iban reventando la piedra.

Por ejemplo, la marreaban arriba y con el agua se iba abriendo y ellos se metieron abajo de la piedra para atajarse el agua, no sabiendo que la piedra se abría y se caía encima de ellos. Hubieran sido dos, pero uno se salió.





Yolanda

Santo Domingo

Mi mamá fundamentalmente luchó mucho por el terreno que tenemos, luchó ella para tener ese predio, aunque nosotros fuimos los que llegamos primero, mi papá le ofreció un cachito de terreno a un vecino mientras conseguía otro lugar, y pues ya otro poquito nos andábamos quedando sin casa, porque ya nos la iban a quitar.

Nosotros ahí nos parábamos para que no nos lo quitaran, ¿no?, defendiendo, este, el pedazo que, que era de nosotros.

Entonces, te vas enamorando del Pedregal Santo Domingo por toda esa lucha que tú vas dando, porque nos iban a bardear y nos sentamos encima de la barda para que no dejáramos que siguieran haciendo la barda más arriba.

Entonces, mi mamá era la que se ponía al tú por tú con los policías que estaban ahí y queriéndole impedir que ella entrara a su casa.



María de los Ángeles Fernández Castillo

Santo Domingo

En muchas partes estaba lo de la toma de tierras por hermanos seguidores de, pues de Lucio Cabañas, de varios hermanos que estuvieron en un proceso de lucha, Rubén Jaramillo, pero, pues la policía, como siempre, venían los desalojos.

De hecho, aquí en Santo Domingo hubo una toma del Pedregal en julio del 68, fuimos desalojados.

Y ya la toma del Pedregal fueron los primeros días de septiembre. Los que tomaron el Pedregal, pues resistieron, porque, pues subieron los comuneros con policías, pues para desalojarlos, pero pues fue muchísima gente.

Además, el gobierno estaba súper descalificado, que fue Luis Echeverría, él estaba de presidente, pero pues había pasado lo del 68, lo del 10 de junio, de esas masacres hacia nuestros jóvenes.

Él, en el informe de septiembre del 71, pues dijo que los predios que no... que estuvieran libres, pues sque fueran para vivienda.

Cuando el pueblo se junta, cuando los pueblos de unen el trabajo colectivo es maravilloso.

Laura Rebeca Guerrero Moya

Santo Domingo

Ahí confluyeron gente que venía de organizaciones políticas, ¿no?, y que ellos sí traían una manera de pensar y una ideología. Entonces, para ellos las colonias populares eran una trinchera, ¿no? de la revolución.

Y pues empecé a participar ya de manera política ahí en los Pedregales, que ese no era mi propósito en un inicio, pero empecé a trabajar con estos compañeros y me gustó, ¿no?, y me parecía lógico y me parecía que era injusto la manera en que estaba distribuida la riqueza.

Y yo lo veía ahí tan claro como era en... pasando esa barda, Romero de Terreros, unas mansiones, y de este lado casas de cartón.

Y me empieza a brincar esa parte de la injusticia social, de la necesidad de cambiar esa situación, ¿no?De luchar por algo que es eso, ¿no?, la igualdad, la justicia.



Miguel Ángel Salazar Leyva

Cantera

En 1965 hubo la expropiación del ejido de Santa Úrsula. Entonces, algunos personajes de la política de aquel tiempo se ampararon, porque ellos eran poseedores de una parte de esa zona expropiada, era la familia Ramos Millán y los Bernal Estrada, dos familias de políticos que trabajaban para el gobierno federal.

Ya habían comprado parte de esta zona, supongo que conociendo que por aquí iba a pasar el Periférico. Entonces, cuando viene la expropiación a favor del ejido de Santa Úrsula, ellos se amparan porque según las leyes agrarias dan 15 días para ampararse y pasan 30 años, 40 años. Diego Fernández de Cevallos gana el juicio de amparo y les adjudican una sentencia, que el gobierno del Distrito Federal tiene que resarcirles sus terrenos o pagárselos en mil 219 millones de pesos. Una cosa así exagerada, ¿no?

Nadie quería los terrenos del Pedregal en 1950, no valían ni a centavo el metro. Sin embargo, ellos se los estaban, no recuerdo los metros, pero mil 270, era algo así como a tres mil 800 pesos el metro cuadrado, cuando toda la zona había sido urbanizada por la propia gente, ¿no?





Fernando Díaz

Santo Domingo

Yo llegué con una brigada de estudiantes para el pueblo, una brigada multidisciplinaria que venía de diferentes facultades, obviamente, a trabajar.

Bueno, nos enteramos que se estaba invadiendo aquí junto a la Universidad y venimos a ver.

Y entonces teníamos muchas inquietudes sociales y políticas.

Yo vengo de ahí, del 68, y ahí se explica por qué me quedé a vivir aquí y a luchar por la transformación de estos pedregales agrestes.

Luego veíamos que los líderes hacían mucho negocio con la leche, con la leche Conasupo, que era vital en ese momento, necesaria y vendían las tarjetas, vendían más cara la leche.

Y entonces fuimos y gestionamos una lechería. Y casualmente en Conasupo estaba Micropolos del Desarrollo, estaban dos compañeros que conocimos que ya no viven, que es Cabeza de Vaca, uno de los líderes del Movimiento Estudiantil del 68, estaba trabajando ahí en Micropolos de Desarrollo, que era Polos de Desarrollo como principio de la Revolución, según ellos, ¿no?

Y con ellos nos entendimos para hacer, este, la lechería y una tienda de abasto, de legumbres y de semillas.

Viniendo del 68, diciendo que somos realistas, hacemos lo imposible, ¿no? Lo imposible es un pan en cada boca, una justicia de ojos lúcidos, una cita con cada fuente al término del día.

Somos realistas, compañero. Hacemos lo imposible.

TACOS de arte y arqueología: TAlleres de aCOntecimientoS en el Espacio Público Patrimonial

Juan Reynol Bibiano Tonchez

Los TACOS / *T Alleres de aCOntecimientoS* son una serie de intervenciones efímeras que promueven la ocupación de lo que denomino Espacio Público Patrimonial. Pretendo con este proyecto visibilizar las diferentes lecturas entorno a los referentes históricos y/o arqueológicos de un sitio mediante diversas técnicas de intervención artísticas, urbanas y de divulgación científica. En espacios sin una clara relación con sus trayectorias temporales, construimos metáforas donde la gente que las experimenta puede tener un referente identitario basado en la conexión diacrónica y sincrónica con su entorno cotidiano. La clave de estas activaciones es reconocer la condición de espacios de memoria, mediante la conjunción de los valores urbanos y patrimoniales (quizá también estéticos), a través de lo que llamo "hecho acontecimental".

Los discursos de la "historia de bronce", respecto a lo que es el patrimonio cultural, han llevado a los espacios donde estos hechos tuvieron verificativo, por un lado, a una lógica de monumentalización que los ha convertido en sitios que muchas veces no conectan emocionalmente con sus habitantes actuales, quienes los perciben como algo lejano, que no se relaciona con su cotidianidad; mientras otras zonas con una larga tradición, inclusive arqueológica, se han "perdido" a causa del crecimiento urbano, donde poco a poco la dinámica del mundo contemporáneo las ha separando paulatinamente de esas historias. Reconocemos, por lo tanto, la necesidad de generar otras narrativas con las que podamos entender estos espacios, estos monumentos, estos patrimonios, bajo un enfoque interdisciplinario.

El proyecto tiene como objetivo generar experiencias de apropiación del Espacio Público Patrimonial a través de actividades lúdicas e intervenciones artísticas, en los ambientes -por ahora- urbanos de la Zona Metropolitana del Valle de México con potencial de divulgación, así como desarrollar estrategias de comunicación creativas que permitan establecer conexiones humanas para transmitir las investigaciones arqueológicas e históricas alrededor del patrimonio cultural material e inmaterial, a la vez que se contribuye a la protección del patrimonio y el legado cultural de México y con la defensa de los derechos de acceso a la cultura.

Sostengo en general que el espacio es público porque es patrimonial, ya que en algún momento sucedió ahí un acontecimiento, por lo que es importante su reivindicación, sin importar la connotación valorativa que cada persona tenga del hecho histórico, lo importante es hacer evidente que ahí pasó algo. La intención de este proyecto es, por tanto, visibilizar estas lecturas mediante la intervención en espacios patrimoniales subutilizados, destacando su potencial de uso público, por lo tanto, social y comunitario.

Es vital no perder el enfoque humano de la intervención, por eso lo más importante es la reflexión que sale de las mesas de diálogo e intercambio de ideas o de los conversatorios realizados en el mismo espacio, con todos los participantes o transeúntes, mientras se da la intervención y/o al finalizar el acontecimiento.

Con este proyecto busco, en principio, entender y conocer las dinámicas que se dan en torno a lo que llamamos patrimonio en los contextos urbanos a través del conocimiento del territorio. La hipótesis que planteo es que, más allá de lo que podemos decir los especialistas a la gente sobre su pasado, es necesario que se dé en el presente lo que puedo llamar un "hecho acontecimental", que a través de la ruptura de la cotidianidad se detonen cambios en los paradigmas sobre la forma en que se entienden los espacios públicos, a sabiendas de que muchos de estos son además patrimonializables, es decir, son espacios que pueden ser vinculados con la historia y la memoria de nuestros pueblos, dotándolos de significados y significantes que pretendo activar, documentar y evaluar.

Intervenciones

TACOS / *Sesión 1 (Zona Arqueológica)*: Cerro de la Estrella, Iztapalapa.

Sostuvimos una charla-taller donde exploramos las posibilidades de la Cartografía Participativa aplicada al análisis de los fenómenos de apropiación territorial del Patrimonio Cultural, mediante una estrategia de activación comunitaria en la que buscamos generar procesos de identificación y memoria sobre los espacios urbanos compartidos por los asistentes.

TACOS / *Sesión 2 (Monumento Histórico)*: Puente de los Bergantines, Texcoco.

A través de las herramientas del Urbanismo Táctico y la intervención artística, los participantes del taller reconocieron el espacio como propio, recuperaron para ellos y los vecinos, durante unas horas, un lugar que hasta ese momento había estado invisible en la estructura urbana y los imaginarios colectivos de la ciudad de Texcoco.

Mercado contemporáneo del arte y arqueología: una relación conflictiva

Rita Sumano González

A lo largo del siglo xx el mercado del arte se expandió gracias a la acumulación de capital, a la mejora en los medios de comunicación y al surgimiento de nuevas formas de coleccionismo. En el mercado, la valoración del arte considera las características intrínsecas de la obra, pero mayormente hace énfasis en las formas en las que se le adjudican narrativas extrínsecas que incrementan su precio. Aunque la producción de arte contemporáneo pareciera desvinculada de la adquisición de objetos arqueológicos, los sistemas mercantiles inciden tanto en la actividad creativa como en la labor arqueológica. En este texto exploraremos brevemente la intersección entre el mercado contemporáneo del arte y la arqueología y, las formas en que se han modificado los sistemas de valoración de objetos arqueológicos a partir de su consumo conspicuo.

Si tomamos la definición clásica de mercado y la combinamos con el interés o afán por coleccionar objetos artísticos, curiosos o decorativos, encontramos que el *mercado del arte* es un contexto en donde tiene lugar un intercambio de productos con valor estético, cultural y/o simbólico. Es un sitio real o virtual donde se reúnen compradores y vendedores en torno a un objeto o un conjunto de ellos, generando servicios alrededor de este intercambio. Pese a llamarse "mercado del arte", los productos ofertados incluyen antigüedades, artículos litúrgico-religiosos, material militar, científico y etnográfico, artes decorativas, juguetes, libros, vinos y hasta restos humanos. Para efectos de este trabajo, nos centraremos solamente en los objetos arqueológicos y en cómo las dinámicas del mercado afectan e incluso modificanla labor arqueológica.

La literatura sitúa la aparición y desarrollo inicial de los mercados occidentales de arte entre 1450 y 1750, en las ciudades europeas nórdicas de Amberes, Brujas y Londres. Los estudios apuntan que el mercado del arte primario nació como derivación de la comisión de pinturas únicas con fines religiosos, pues para entonces se habían descubierto la pintura al óleo y los soportes textiles, lo que permitió una mayor producción y una mejor portabilidad del objeto terminado, en contraste con las pinturas al temple sobre tabla, cuya ejecución era más cara, más tardada y el resultado más difícil de transportar.

Con el tiempo, el mercado del arte ganó presencia en otras ciudades euro-

peas y se convirtió en una actividad que tenía sus propios circuitos comerciales, reglas y especialistas. Para finales del siglo XVII, el mercado para pinturas ya se había consolidado en Inglaterra, expandiéndose en la clase media y creando todo un nuevo género de comerciantes, intermediarios y círculos artísticos. La condición necesaria para que esto sucediera fue la acumulación de capital por parte de las clases medias y altas, que a su vez provocó un cambio en los patrones de consumo en los hogares.

A grandes rasgos, se puede afirmar que las "sedes" internacionales del mercado del arte y las ciudades preponderantes en la materia se desarrollaron en torno a las escuelas plásticas que estuvieron en boga: la escuela holandesa del siglo XV dio pie a un mercado secular del arte; el gusto por los paisajistas ingleses del siglo XVIII permitió la consolidación de las casas de subastas; los "ismos" franceses de finales del siglo XIX y principios del XX dieron lugar a nuevas formas de venta y promoción, así como a la consolidación de las figuras del marchante y el crítico de arte. Por último, hacia la segunda mitad del siglo XX, la escuela del expresionismo abstracto estadounidense abrió el mercado más allá de los límites del continente europeo.

Por esas fechas, auxiliado por las nuevas tecnologías de la comunicación y por las mejoras en el transporte, el mercado del arte creció exponencialmente, pero esta vez no se desplazó necesariamente hacia donde los artistas estaban innovando, sino hacia donde había más capital acumulado. De esta forma, aunque París, Londres y Nueva York siguen siendo centros de creación y distribución de arte, desde cualquier parte del mundo se puede participar en una venta o subasta, primando el capital por encima de otras consideraciones. A pesar de su considerable expansión, el mercado del arte no siguió del todo los preceptos de la economía liberal: una mayor demanda no significó un aumento en la oferta y el *valor* –definido como el beneficio que obtenemos al adquirir un producto– se convirtió en la categoría más importante a la hora de establecer el precio de las obras.

Puesto que el arte se vende y se compra, se puede decir con toda certeza que tiene un valor de uso y un valor de cambio, pero *éstos* no solamente residen en sus características intrínsecas, sino en las formas en que éstas se interpretan, es

decir, en las características extrínsecas que se le adjudican e incrementan su precio: la reputación del artista, la existencia de firmas, la originalidad del trabajo, su potencial decorativo, etc. El grueso de las ganancias se obtiene a partir de esta consideración. Por lo anterior, la racionalidad del precio del arte no se puede establecer fácilmente, ni calculando los costos de producción, ni el tiempo de trabajo invertido en él.

Durante la segunda mitad del siglo XX, el coleccionista privado diversificó sus gustos e incluyó en sus acervos objetos de origen arqueológico, etnológico y litúrgico procedentes de países ricos en patrimonio cultural, la mayoría en desarrollo o pertenecientes al llamado Tercer Mundo. Una de las consecuencias de estas nuevas formas de coleccionismo fue el crecimiento en la demanda de objetos arqueológicos, lo que se tradujo en un aumento exponencial del saqueo. Estefenómeno delictivo se propagó hacia la segunda mitad del siglo XX y aún persiste gracias a la existencia de un sector de la población -generalmente adinerado- que "consume" antigüedades.

Resulta necesario señalar que el saqueo trae consecuencias nefastas para la investigación arqueológica, pues durante el expolio se destruyen los contextos, se contaminan los hallazgos (de modo que no es posible llevar a cabo ciertos análisis científicos), se pierden los objetos saqueados, algunos más se dañan durante la excavación y muchos más, que tienen poco valor en el mercado -principalmente material orgánico como restos textiles, plantas o animales- se pierden para siempre, imposibilitando la investigación y la reconstrucción del pasado.

Peromás allá de las afectaciones provocadas por el saqueo, los sistemas de valoración impuestos por el mercado del arte también incidenen las formas en que se apreciany estudian los hallazgos. La práctica que algunos museos tienen de utilizar para sus exposiciones piezas sin contexto y sin una procedencia probadamente lícita, provoca que la estimación de los objetos arqueológicos, impuesta a través de guiones museográficos, se haga principalmente con criterios estéticos. En otras palabras, en numerosas selecciones curatoriales las piezas escogidas no siguen un criterio científico, sino que se exhiben partiendo de los mismos valoresextrínsecos que utiliza el mercado del arte para asignarles un precio: su potencial decorativo, forma, belleza, originalidad, monumentalidad, etc.

En este sentido, valdría la pena preguntarse si la asignación de recursos para la reconstrucción de sitios monumentales (con potencial turístico), en detrimento del estudio de sitios arqueológicos menos "espectaculares", es una conse-

cuencia secundaria de la imposición de los sistemas de valoración que el mercado del arte utiliza. Por último, el uso de criterios *esteticistas* también permea a la investigación arqueológica, pues existe un sector de la literatura que estudia piezas sin contexto, enfocándose ensus características físicas más no en su dimensión científica.Esto da lugar a un estudio parcial del objeto arqueológico,que a menudo se traduce en clasificaciones por tipologías o publicaciones que hacen énfasis en la imagen. Adicionalmente, el lector no versado sueleerróneamente creerque, si una pieza aparece publicada en algún artículo, libro o catálogo de un museo, esto debe significar que su procedencia es lícita.

Una pornoteca: archivo El insulto

Adolfo Vega, Zeb Tortorici y Michelle Davó

El insulto fue fundado en 2016 por dos estudiantes de comunicación visual: Juan Marcos Laraiza y Adolfo Vega. Ambos comenzaron a aumentar sus colecciones buscando referencias para concebir, a manera de pasatiempo, un proyecto sobre los vínculos entre erotismo, los procesos creativos y la memoria cultural. Como coleccionistas, formaron un espacio en línea para la venta de libros raros en la Ciudad de México. Así nace un proyecto que de momento tomaría la forma de una librería especializada en erotismo. La Librería El insulto era para vender libros con el fin de comprar más libros y almacenar las colecciones de ambos fundadores. Este ejercicio lúdico con el tiempo se convertiría en un proyecto con más aristas.

Conforme pasa el tiempo, uno va acumulando libros y el volumen de estos objetos va adquiriendo un peso considerable. Un peso aplastante que a veces obliga a que nuestras colecciones regresen a las librerías de viejo, las tiendas en línea, los tianguis o a la basura, de donde las sacamos. Al reconocer este proceso, reflexionamos cuál es la responsabilidad de uno en el ciclo de vida de estos materiales y en su circulación artística, erótica y política. Nos preguntamos si es posible sacar de una lógica de consumo a estos objetos de devoción y si es posible evitar que los cuerpos y fantasías que contienen terminen borrados de ciertos discursos de la historia.

La desaparición histórica sucede muchas veces sin querer y otras muchas dentro de una tendencia regida por una moral que debe literalmente destruir los rastros del deseo, de las sexualidades disidentes, de lo erótico y lo obsceno del pasado. Esta reflexión nos llevó a concebir un archivo en donde no sólo se pensara en la conservación de publicaciones sobre la historia y la estética de la sexualidad, fotografías y tarjetas postales eróticas, sino que se ofrecieran experiencias que lograran el encuentro entre diferentes individuos y comunidades interesadas en compartir gustos, fomentar discusiones y ampliar la perspectiva crítica sobre las prácticas eróticas.

Según Walter Benjamin:

"Al coleccionar, lo decisivo es que el objeto sea liberado de todas sus funciones originales para entrar en la más íntima relación pensable con sus semejantes. Esta relación es diametralmente opuesta a la utilidad, y figura bajo la extraña categoría de la compleción[1] [...] Y para el

1 "¿Qué es esta 'compleción'? Es el grandioso intento de superar la completa irracionalidad de su mera presen-

verdadero coleccionista cada cosa particular se convierte en una enciclopedia que contiene toda la ciencia de la época, del paisaje, de la industria y del propietario de quien proviene." En esa idea, vemos que sí se borra la función "original" de cualquier objeto, -una revista, un VHS o una fotografía-, cuando entra a una "colección"[2]



Pero ¿hay en verdad una noción de una función original cuando estos materiales han pasado por diferentes manos antes de llegar a un archivo o a otra colección? y ¿no es posible que dentro de los archivos se sigan replanteado las posibilidades de estos objetos? Como señala Benjamin, cualquier objeto produce un tipo de conocimiento, se convierte en una enciclopedia. Pero esta enciclopedia es, por parte, algo imaginario. Los objetos en sí son difíciles de entender, especialmente cuando pensamos en sus usos y significados en el pasado. Si pensamos, por ejemplo, en la tachadura en una foto erótica o en una mancha de semen en una revista pornográfica, vemos un rastro físico del objeto en sí, una huella de su uso cotidiano en el pasado. Muchos de los materiales que El insulto conserva ya han pasado por muchas manos, han entrado (y salido) de diversas colecciones, van a tener nuevos dueños y serán usados, re-usados y re-imaginados en términos de sus valores históricos, políticos y estéticos.

Postal con cuadríptico. De la colección Aguascalientes, impresa en papel Azo de Kodak, elaborado de 1930 a 1960. La postal es parte de la colección de un profesor difunto de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.

Desde esta reflexión se piensa El insulto como una plataforma enfocada a la creación de un archivo de la cultura sexual en México y las Américas. Específicamente el de una historiografía estética de las múltiples culturas textuales y visuales de lo erótico y lo pornográfico en México y sus alrededores. Encontramos en las estrategias del arte contemporáneo un punto de partida para repensar las po-

cia integrándolo en un nuevo sistema histórico creado particularmente: la colección," Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005, p. 223

2 *Idem.*

sibilidades del archivo, sus contenidos y las comunidades que genera.

De cierta forma, el archivo El insulto es una respuesta política e intelectual al vacío o, mejor digamos, a cierta ausencia de un archivo de este tipo en México. Donde uno puede ir para enfrentarse con el pasado erótico y reactivar las relaciones afectivas y políticas con los materiales. En otras palabras: no existe una *pornoteca* o, mejor dicho, un archivo de la sexualidad en México que posibilite una socialización de los materiales y, más aún, la creación de comunidades a partir de éstos.



Postal con fisicoculturista. Impresa en papel Azo de Kodak, elaborado de 1930 a 1960. La postal se compró en el mercado de La Lagunilla.

Sabemos que hay centenares de archivos históricos en México que preservan materiales textuales y audiovisuales que tienen que ver con lo que podemos llamar "la historia de la sexualidad" en México. El Archivo General de la Nación, por ejemplo, mantiene casos criminales de la época colonial y del siglo XIX que tienen que ver con la prostitución, la sodomía y las relaciones cotidianas amorosas y al mismo tiempo, su fototeca resguarda fotografías de las *vedettes* del siglo XX, la existencia de la homosexualidad en el Palacio Negro de Lecumberri y miles de otros temas. Hay archivos como la Filmoteca de la UNAM, fundada con la idea de resguardar la historia fílmica de México, que ha rescatado rollos de cine silente del mundo pornográfico mexicano de las décadas de los cuarenta, cincuenta y sesenta. Nuestro proyecto ayuda a ampliar el contenido y las posibilidades de tales colecciones, pero también ofrece algo diferente.

Pensar al Archivo El insulto como una obra –siempre incompleta–, nos permite una fluidez de movimiento para compartir el cuerpo que hemos creado. No sólo es pensar en los objetos que éste contiene, sino en el mensaje que se quiere compartir y en las otras realidades que se pueden plantear. Un ejemplo es pensar en un archivo sin cabeza el cual nos permite generar una nueva noción de la memoria desde otras partes del cuerpo, en particular, el archivo como espalda. El peso histórico y físico de lo que se carga, nos permite entender estos materiales desde otras sensibilidades que dejan de lado las lógicas del capital,

las cuales han separado de la sexualidad de su parte social y la han confinado hacia el solitario de las pantallas de nuestros dispositivos móviles personales.

Es así como se cuestiona la parte fundamental de pensar un archivo no como espacio en donde se confina y se organiza el conocimiento, sino como espacio para compartir experiencias que generen un cruce entre comunidades e individuos. El clímax de los postulados de El insulto es la comprensión de las relaciones afectivas como una posibilidad de relación política. Por medio del ejercicio de la escucha de nuestras sexualidades y el reconocimiento que la atención de los afectos de los otros implica, es como podemos recuperar en el terreno social la conciencia histórica de nuestra propia cultura sexual.



La educación de Laura o la cortina levantada del Marqués de Sentilly, Biblioteca de curiosos y exquisitos. Perteneciente a la colección Aguascalientes, parte de la colección de un profesor difunto de la Universidad de Aguascalientes.

Actualmente el archivo El insulto cuenta con un aproximado de 4,000 publicaciones y 500 fotografías y postales, y sigue creciendo. La idea es, poco a poco, incorporar materiales y objetos que vienen de lugares diversos: colecciones privadas, mercados de pulgas, la basura y archivos que ya no existen, que tienen que ver con la representación del deseo tanto en el pasado como en el presente. Además, nos encontramos en la búsqueda de una nueva locación que nos permita crear un espacio cómodo para compartir nuestros materiales y continuar con el programa de actividades: presentaciones de libros, pláticas, talleres y exposiciones.

Reconocemos que socializar la sexualidad requiere de la escucha y del intercambio. De dar un paso atrás a lo que pensamos para escuchar la experiencia del otro. El insulto es moldeado por las personas que colaboran en él. Las actividades que realizamos o a las que somos invitados nos otorgan diferentes oportunidades de cruzar nuestra visión y postura con las de otras personas. El insulto es una plataforma de resistencia porque encontró otras formas de gestión en las amistades que se generan al escuchar cómo las personas depositan en el proyecto sus propias ideas, deseos y ex-

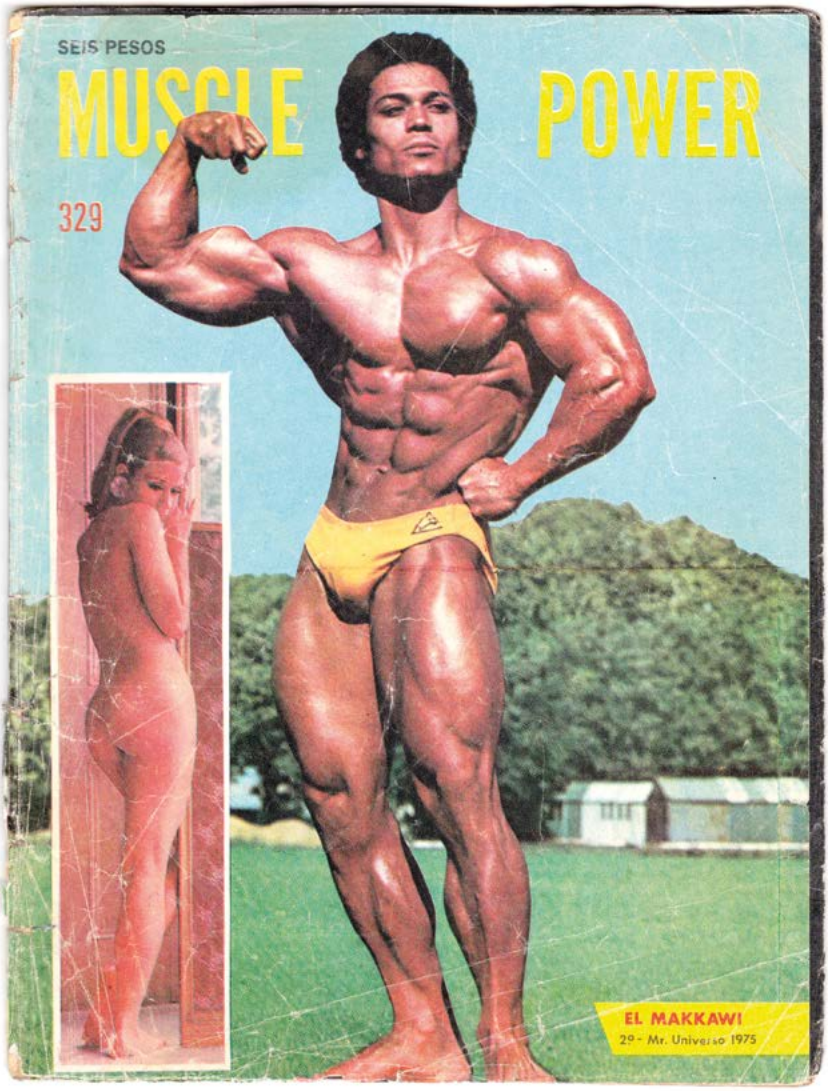
pectativas; volviéndose ellas parte de lo que El insulto es y pretende llegar a ser.

Actualmente el archivo continúa creciendo y cuenta con un nuevo programa de donaciones. Si tienes algunas publicaciones u objetos sobre el erotismo, la sexualidad, el deseo o la pornografía que vayas a sacar tu colección; o conoces alguien que lo esté haciendo, el Archivo El insulto puede adquirirlos.

Para mayor información, por favor contáctanos mediante nuestra página web.
www.elinsulto.com



Las amiga locas de Lilian Edith, Biblioteca Lesbos, Barcelona, 1947. Perteneciente a la colección Aguascalientes, parte de una colección de un profesor difunto de la Universidad de Aguascalientes.



Muscle Power, Marzo 5, Año 20, núm. 329. Editorial AUDAX, Distrito Federal, México. 1976. Lote de revistas que se compró en el tianguis Jardín Dr. Ignacio Chávez.

El archivo artístico

Alejandra Moreno

La preocupación concerniente a la documentación de prácticas artísticas, su resguardo, catalogación y activación en épocas recientes ha aumentado en diversas instituciones culturales. De tal suerte que si, la documentación la pensamos como un conjunto de materiales heterogéneos con un hilo conductor, lo anterior nos lleva a pensar en la problemática del archivo y las particularidades del mismo.

Jacques Derrida[1] menciona que el archivo es un espacio físico que tiene como misión resguardar documentos desde la institucionalidad, teniendo la tarea de custodiar. Tarea que le consigna autoridad no sólo en el hecho de consignar, sino también de interpretar y transmitir. Por su parte, Paul Ricoeur matiza, el archivo no es sólo un lugar físico con posibilidad socializadora, "el documento de archivo está abierto a cualquiera que sepa leer; no existe pues, destinatario designado a diferencia del testimonio oral dirigido a un interlocutor preciso"[2]. Estas dos posturas serán ejes fundamentales para entender el trabajo que realiza el Centro de Documentación que analizamos en este trabajo. "El lugar donde residen de modo permanente marca el paso institucional de lo privado a la público".[3]

El archivo dará cuenta de la necesidad del ser humano de perpetuar la parte simbólica, llevando a que existan distintas búsquedas de permanencia de productos culturales puntuales provenientes de distintos momentos históricos. Lo anterior tiene una relación intrínseca con la búsqueda de resguardar una parte del saber, con el poder de lo que se debe saber y lo que se debe proteger. Es así como el archivo contiene la posibilidad de articular una parte de la memoria colectiva. Además, el archivo se puede trabajar como una invitación a construir una memoria eficiente para los tiempos presentes y para vislumbrar el futuro, el tiempo menos pensado en nuestra sociedad.

Custodiando el pasado reciente para hablarle al presente. El Centro de Documentación Arkheia MUAC-UNAM

En el caso de los museos, lo anterior ha permitido articular acervos que intentan mapear prácticas artísticas y que dan cuenta de los procesos vinculados a las mismas.

En el caso del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México

1 Jacques Derrida, *Mal de archivo*. Una impresión freudiana, Madrid, Trotta, 1997, p. 10.

2 Paul Ricoeur, *Memory, History, Forgetting*, Chicago, University of Chicago Press, 2004, p. 219.

3 *Idem.*

(UNAM) desde su fundación fue pensado como una institución comprometida con la historiografía de México, centrándose en ligar el arte moderno con el arte contemporáneo. Este museo dentro de su colección tanto artística como documental, puso especial interés en revisar artistas que habían permanecido al margen de colecciones, exhibiciones o investigaciones.

Mediante el proyecto del Centro de Documentación Arkheia, el MUAC contribuyó a generar políticas de memoria con el objetivo de constituir un acervo público y universitario cada vez más complejo.

En palabras de Olivier Debroise "la colección es ineludible y estrategia bisagra entre el pasado consagrado y el devenir en acción"[4]. Con ello damos cuenta que es de gran importancia entender la colección como un puente entre el pasado y el futuro.

El Centro de Documentación Arkheia está constituido por un acervo documental y un acervo bibliográfico. El primero se especializa en arte contemporáneo mexicano y cuenta actualmente con 50 fondos y dos colecciones documentales. En su gran mayoría, los fondos se ubican entre las décadas de los setentas a los noventas. Gira en torno a artistas, colectivos y grupos, espacios independientes, además de la crítica y teoría de arte, libros de artista, museólogos, museógrafos y movilizaciones sociales.

Por su parte, el acervo bibliográfico también se enfoca en arte moderno y contemporáneo. Pero además, opera como herramienta para investigaciones de profesionales y estudiantes entorno a las prácticas artísticas. Es importante resaltar que ambos acervos al ser públicos, buscan constantemente posibilitar la consulta a todo aquel que lo solicite. El acceso al acervo documental es mediante una solicitud formal y trámite de cita mientras que el acervo bibliográfico (biblioteca) cuenta con un modelo de estantería abierta.

En la búsqueda de socialización del acervo documental hay que destacar el lugar que tiene su programa de exhibiciones. Arkheia actualmente genera dos exposiciones al año a través de lecturas curatoriales de los archivos que en ocasiones son comisionadas a curadores externos o bien, a cargo de curadores o equipos internos.

La construcción de nuevas formas de relatos. La museografía

Situándome en esta última tarea que menciono de Arkheia, en torno a la activación y socialización del archivo Jacques Derrida postula "La democratización efectiva se mide siempre con este criterio esencial: la participación y el acceso al archivo a su constitución y a su inter-

4 Olivier Debroise, I*nforme. Museo Universitario Arte Contemporáneo,* México, Turner de México, 2008. p. 248.

pretación".[5] Pero siendo en su mayoría temas "especializados" de los que se ocupa el archivo, ¿como provocar la participación y más aún la interpretación y goce de públicos no especializados?

La activación del archivo por medio de la exhibición será una de las formas más potentes para su socialización, entiendo este tema, como lo postula Gabriela Schmilchuk "en sentido estrecho, hay quienes pretenden que democratización implica mayor afluencia de visitantes, pero en su significado original quería decir saber interesar y atender a grupos de diferentes estratos socioeconómicos y culturales" (Schmilchuk, 2016)¿Pero cómo llegar a estos grupos? Es así que el museo tendrá la tarea de crear estrategias para públicos diversos. Hay quienes leen "la eficacia" de una exposición por el número de visitantes recibidos cuando en realidad el interés radica en buscar provocar experiencias sensibles que no necesariamente resultan espectaculares.

Esta dinámica tendrá como propósito tener una acción comunicativa entre distintos agentes, que genere vasos comunicantes entre el documento y el visitante. Si el documento no logra ser socializado eficazmente, solo queda como una promesa. Como a mencionado Fernando Estévez "la producción de la memoria es social no depende tanto de la recuperación precisa de los registros del pasado como de la practica colectiva de recordar juntos" (Estevéz:2010) es así como al desplegar el archivo la posibilidad de articular memorias o activarlas se puede materializar.

Es posible que para algunos agentes especializados el documento por sí mismo pueda contar hechos, pero si se busca hacer partícipe de esta experiencia visitantes es necesario tener en cuenta que se debe llenar de vitalidad al documento y potencializar su naturaleza por medio en gran medida de la creatividad expositiva por medio de la curaduría y museografía.

Algunos casos de exposiciones de archivo

Hasta este momento, el Centro de Documentación Arkheia ha realizado 12 ejercicios curatoriales en el espacio destinado a exhibiciones. Cada uno de ellos ha sido un esfuerzo para aproximar acervos documentales a públicos diversos.

Desde la primera exposición en 2010, *Posición errante/Wandering Position. Selecciones del Archivo InSite* se ha propuesto el buscar condiciones para activar experiencias sensibles y que diversos visitantes se interesen en el archivo y en lo que éste puede ofrecer. Para esta exposición además de contar con materiales procedentes del Fondo InSite, se recibió en donación el mobiliario comisionado al arquitecto Giacomo Castagnola con el propósito de ser destinado para futuras

5 Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 12.

exposiciones de archivo. Se trata de un conjunto de mesas modulares que pueden colocarse de diversas formas en una suerte de Lego que se adapta a las necesidades de cada proyecto expositivo. Un aspecto que Catagnola consideró fue el del contacto del investigador con el archivo, ya que las mesas disponen de cajoneras y otras gavetas que permiten que el lector pueda manipular parcialmente los elementos. Este mobiliario ha sido utilizado sin modificación en cinco exhibiciones mientras que en otras se han adaptado algunos de sus elementos tomando en cuenta las necesidades curatoriales de cada exhibición.

Tomemos también el caso de la exhibición *Helen Escobedo. Expandir los espacios del arte.* UNAM 1961-1979 en donde el equipo curatorial, en constante diálogo con el museógrafo Adalberto Charvel, buscó que la museografía echara mano de las lógicas y propuestas museográficas usadas en la década de los setentas.

En varias exhibiciones, una herramienta que ha sido ocupada para generar acceso a los materiales, su disfrute y profundidad de análisis, de lectura y de contacto han sido los documentos facsimilares. Por ejemplo, en la exposición *Arte Acción en México. Registros y residuos* estos documentos facsimilares se digitalizaron lo que logró que fueran accesibles al público para su manipulación y lectura por ambos lados del documento. Esto no es un asunto menor ya que un gran número de documentos, boletines y periódicos son impresos por los dos lados, y al momento de ser exhibidos en muchas ocasiones se tiene que decidir qué cara se muestra. Este tipo de herramientas digitales permiten resolver algunos de estos problemas de acceso, lectura y socialización.

Vasos comunicantes. Resultados de estudios de público

Uno de los retos centrales de la exhibición documental es conectar materiales de archivo con un público que usualmente no está especializado en archivo. El archivo en su génesis fue constituido para ser consultado por especialistas, comúnmente el historiador. Éste se acercaba al documento porque tenía preguntas que buscaba responder. Sin embargo, en el caso de las exhibiciones, las preguntas ya fueron realizadas por el curador/investigador. Por otro lado, el visitante es espectador de las respuestas de las cuales no conoce la pregunta (quizá parcialmente) y que él no realizó. El espectador entonces se encuentra con la tarea de interpretar lo mostrado. Echará mano de su memoria cargada de recuerdos, de procesos intelectuales por medio de su educación formal e informal y de sus vivencias personales.

Hablando de activación de la memoria, Joaquín Barriendos menciona "tiene que ver con la autopercepción no sólo de exhibir de los museos en tanto que instituciones capaces también de archivar y desarchivar la memoria sensible a la que aluden los documentos que este tipo de experiencias conceptuales dejaron tras de sí"[6]

Las exposiciones de archivo buscan crear una experiencia sensible para el visitante. Aunque los estudios en torno al tema de archivo develan que el archivo mismo es una estructura de poder, debido orden y clasificación. Los despliegues permiten hacer cuestionamientos personales desde la historia personal de cada visitante entonces una parte del ejercicio del poder se ve cuestionado bajo la interpretación y la posibilidad de hacer suya la información mostrada, la transformación del relato declarado.

Si bien la búsqueda y el compromiso por generar un archivo público es alto, es necesario estudiar a sus públicos y la relación de éstos con los proyectos expositivos por medio de la observación. Esto se logra mediante largas jornadas en el espacio de exposición para escuchar a los espectadores, entender sus tiempos de estancia y conocer sus dificultades de interacción con los elementos de la exposición.

En 2017 con la exposición *Helen Escobedo. Expandir los espacios del arte* implementamos un primer ejercicio de estudio de públicos para obtener algunas referencias. Se pretendieron averiguar las características de sus públicos, sus razones de visita al MUAC y en especial, la visita a las exhibiciones de archivo. Si bien se hicieron encuestas y entrevistas, en este texto se hablará solamente de las encuestas y no de las entrevistas a profundidad. Se segmentaron las personas encuestadas en públicos especializados y no especializados. Se realizaron 55 encuestas el mes de octubre del año 2017 las cuales se aplicaron en los días hábiles del museo. En los datos obtenidos se observó que el día de mayor concurrencia es el miércoles, cabe mencionar, los días lunes y martes las salas del museo permanecen cerradas. El horario de mayor afluencia de visitantes es de las 13:00 a las 15:00 las horas, en su mayoría estudiantes, con 6.17%, y artistas con el mismo porcentaje; seguidos de profesores, con 3.8 %, diseñadores y estudiantes de posgrado con 2.6%,, sociólogos, 1.3% y el resto de visitantes es de diversas profesiones como administradores, contadores o amas de casa que acompañan a sus hijos quienes acuden al museo como tarea. En cuanto al nivel educativo, 63% cuenta con licenciatura, les siguen personas con preparatoria con 14% maestría con 11% sólo 9% tiene doctorado y finalmente, las personas con sólo secundaria son 3%. Se puede apreciar que

6 Joaquín Barriendos, "(Bio)Políticas de archivo. Archivando y desactivando los sesenta desde el museo de arte", en *Artecontexto*, núm. 24, Madrid, 2009, p. 18.

el nivel educativo sigue siendo un factor importante que demuestra que el museo no ha logrado generar la confianza y el interés de personas con un nivel de educación formal más bajo.

Por otro lado, 64% son mujeres y 36% hombres. Ambos grupos entran en un rango de 21 a 30 años. 57% del total de visitantes reporta que su ocupación sí está relacionada con el arte mientras que 40% mencionó que el arte no está relacionado sus actividades profesionales. Más de la mitad, 51% visitó el museo por primera vez, mientras que 49% ya lo ha visitado con anterioridad. De este porcentaje, 46% que asiste por que se exponen temas que le interesan y el otro 39% por que las exposiciones documentales les interesan.

De todas las personas encuestadas, sólo una persona se mostró insatisfecha con la exposición. Todos los demás mencionaron que la visita había sido satisfactoria. 41% reportó haber aprendido algo, 7% mencionó que la exhibición le permitió recordar situaciones vividas, y 13% le había parecido una buena experiencia el acercamiento con este tipo de materiales.

Los datos anteriores muestran que la inclusión museística no está del todo resuelta, y que la asistencia a este tipo de recintos depende en gran medida del nivel educativo, pues el acceso a éste tiene como obstáculo la falta de información de los niveles educativos más bajos. También es claro que estos temas son de interés solamente para un grupo acotado. Sin embargo, eso no debe impedir seguir haciendo ejercicios de inclusión. Se deberá de buscar la democratización, cuya meta debe medirse para el número de visitantes, y la socialización, meta debe ser posibilitar el acceso a otros públicos.

Por otra parte, un porcentaje considerable de visitantes satisfecho con su visita. Esta satisfacción proviene de la sensación de estar aprendiendo algo. El museo ha ocupado un lugar importante como espacio bisagra de programas educativos, y este porcentaje da cuenta de ello. No obstante, no se debe dejar atrás la posibilidad de otorgar al visitante una experiencia de disfrute.

El archivo *Pinto mi raya*: una apuesta de largo aliento por crear comunidades

Maribel Escobar Varillas[1]

Dentro del panorama artístico actual, los archivos son un espacio de referencia ineludible para re-trazar nuestro presente. Entre el amplio espectro de archivos de arte existentes en México, los conformados por los propios creadores son casos muy particulares y emblemáticos. Gracias a ellos pervive una parte sustancial de la memoria de prácticas efímeras, conceptuales y de acontecimientos que permanecieron fuera de la memoria institucional o que dialogaron con ella, pero desde otros lugares, por lo que tienen perspectivas únicas y privilegiadas que acercan y generan múltiples lecturas sobre las prácticas artísticas actuales.



Vista parcial de *La Noticia*

En medio de la latencia de esas memorias diversas y vibrantes, el archivo *Pinto mi raya* es singular y potente, no solo por la importancia de los documentos que resguarda o por la importancia de leerlos en su conjunto, sino por los términos bajo los cuales se ha creado. Es decir el archivo, su creación y su proceso son considerados en sí mismos como una obra, una obra de arte conceptual aplicado, término que han acuñado sus creadores Víctor Lerma (Tijuana, 1949) y Mónica Mayer (Ciudad de México, 1954) para referirse a obras que, aparte de su valor simbólico, tienen como objetivo intervenir de manera práctica su contexto al proponer e implementar soluciones[2]. De esta manera, el archivo *Pinto mi raya* ha pugnado por intervenir, generar procesos de discusión, retar a la invisibilidad de diversas voces y prácticas, y sobre todo por "lubricar" la memoria, las memorias.

Pinto mi raya (PMR) surgió en 1989 en la Ciudad de México como un espacio

1 Fotografías autoría de Yuruen Lerma Mayer y Maribel Escobar Varillas

2 Víctor Lerma y Mónica Mayer, "¿Qué es Pinto mi raya?", en *Pinto mi raya*. Disponible en [http://www.pintomiraya.com], consultado el 12 de abril de 2019.

alternativo o galería de autor que por tres años albergó proyectos que de forma crítica o lúdica se centró en los procesos que en ese momento no tenían cabida en museos y galerías comerciales[3]. Pronto, el proyecto de Lerma y Mayer se afianzó, más que como espacio físico como plataforma artística desde la cual se han generado proyectos conceptuales que buscan intervenir en su comunidad mediante la participación y movilización en su contexto. Al respecto Mayer escribe: "Cuando comenzamos el proyecto en 1989 ya había una larga tradición de 'arte experimental' o 'alternativo' en México, que estaba siendo institucionalizada... Las cosas iban bien, pero sentíamos que *Pinto mi Raya* podía criticar y contribuir a este proceso. Habíamos empezado como una galería de autor, pero rápidamente se convirtió en un proyecto de práctica social dentro de nuestra propia comunidad" [4].



Vista de una parte de la biblioteca con Víctor Lerma trabajando

Entre las propuestas artísticas que PMR ha impulsado, en ocasiones en colaboración con otros agentes culturales o artistas, se encuentran los proyectos de gráfica digital como *Mímesis* (1991), *Electrografía monumental sobre papel algodón* (1993-1995) y *Gráfica Periférica* (1995-1997); los *performances* e instalaciones como *Justicia y democracia* (1995), *El balcón del* CENIDAP (1997), *Siqueiros a tres voces* (2002) y *Yo no celebro ni conmemoro guerras* (2008-al presente); los talleres y las batallas[5], el programa de radio[6], los proyectos editoriales *La pala* (1997) y *Ediciones al Vapor* y *Hurgando en el Archivo* (2005-); los puestos[7], y el eje que cruza

3 *Idem.*

4 Mónica Mayer, "Lubricar el sistema y otros dilemas feministas artísticos y curatoriales. Amelia Jones en diálogo con Mónica Mayer", en *Mónica Mayer, Si tiene dudas... pregunte: una exposición retrocolectiva*, México, muac-unam, 2016, p. 204..

5 Con *Las batallas*, Mayer y Lerma se refieren a su participación activa dentro de diversas inflexiones y problemáticas de la política cultura en el país, las cuales han requerido una activa movilización y discusión en conjunto con la comunidad artística.

6 Entre 2001 y 2002 el programa radiofónico *Pinto mi Raya*: Un espacio donde las artes visuales suenan se llevó a cabo semanalmente en ABC Radio. Dentro del programa participaron diversos agentes de la escena cultural para discutir sobre temas de actualidad en el contexto cultural. Esta intervención en un medio de gran alcance permitió promover la construcción de otras comunidades que se involucraran con las prácticas contemporáneas.

7 "Los puestos" son los espacios físicos que en even-



Detalle de expedientes de *Pinto mi Raya*



Detalle de expedientes de Mónica Mayer

transversalmente toda su producción al articularla y funcionar como motor de activaciones, discusiones y complicidades: el archivo.

El impulso a la creación y conformación del archivo PMR se genera a partir de *raya: crítica, crónica y debate de las artes visuales* (1991-2016), un proyecto hemerográfico que surgió de la preocupación por el devenir de la memoria de las artes visuales y su posible y paulatina pérdida. Con el ánimo de impulsar una discusión y un posicionamiento crítico, *Pinto mi raya* se dio a la tarea de recopilar, sistematizar, conservar y hacer circular la memoria escrita en torno a las artes visuales, esto a través de la revisión de los diarios nacionales. De esta forma, de manera cotidiana y a lo largo de 25 años, buscaron y organizaron los artículos de opinión en torno a las artes visuales que publicaban medios como *El Universal*, *La Jornada*, *El Sol de México*, *El Gallo ilustrado*, entre otros. A partir de esa búsqueda se construía el *Boletín quincenal*, un compendio que era archivado pero también distribuido en bibliotecas universitarias, museos y eventos artísticos.

De las 600 quincenas que abarcó PMR de mayo de 1991 a mayo de 2016, se produjo un extenso archivo físico y, a partir de 2008, también digital compuesto de críticas, crónicas e investigaciones que conformaban el *Boletín quincenal* y que, en su conjunto, son más de 30,000 textos. A esto, dentro del archivo físico, hay que sumar la sección de La noticia, que consta de alrededor de 200,000 artículos que aparecen indexados en cada boletín en el resumen, un índice de los sucesos y temas de relevancia en la escena cultural, a través de las noticias que eran publicadas y discutidas en esas fechas. El solo listado de estos documentos constituye una radiografía de la escena artística, la cual era desmenuzada a través de la división en temas como homenajes y defunciones, nuevas exposiciones, broncas, denuncias y comentarios, entre otros.

Este proceso artístico de larga duración hace posible analizar distintas aristas de los cambios en la producción

tos diversos contextos universitarios, académicos o artísticos, como el Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC) o la Feria de arte Zona MACO han servido como lugar de reunión y encuentro para distribuir los proyectos editoriales y hemerográficos.

y circulación de discursos en el contexto cultural. Por ejemplo, en lo referente al cambio de paradigma entre los medios impresos y los medios digitales y cómo esto impacta en nuestras formas de acercarnos a la información, de organizarla y de generar contenidos. De allí que, dentro del proyecto de PMR en 2008 comenzaran a incorporar en los *Boletines Quincenales* una selección de artículos publicados en internet. Ya fuera en la versión digital de los diarios o en artículos publicados en blogs, espacios virtuales que se convirtieron en vitales en la construcción de diálogo y reflexión. Esta tensión y trasvase entre lo impreso y lo digital llevó a los autores de PMR a preguntarse por la pertinencia de continuar con este proceso. En medio de diversas interrogantes y la disminución de espacios de opinión dedicados al arte en medios impresos nacionales, decidieron concluir el proyecto en 2016 para, a partir de ese momento, proponer otras aproximaciones a él[8].

Hasta este punto me he concentrado en hablar de los documentos reunidos bajo lo que se conformó con el objetivo deliberado de hacer archivo, lo que Mayer llama "El archivo voluntario"[9] y que



Detalle de publicaciones vinculadas con los autores de *Pinto mi Raya*

podemos entender como el archivo construido desde un proceso sistemático, casi ritual, organizado y producido desde lo consciente. La otra parte estaría conformada por un universo de documentos más orgánico vinculado estrechamente con la propia práctica artística, individual o colectiva de sus creadores, así como de una suma de documentos creados a través de lazos afectivos e intelectuales. Cito a Mayer:

> Está todo el material de *Polvo de Gallina Negra* y de los otros grupos de arte feminista ochenteros, material de la generación de los grupos que juntamos para la gira de conferencias que nos fuimos a dar Víctor y yo en 80 a Europa, todo tipo de documentos sobre espacios alternativos, los pleitos de grupos como *Los Abajofirmantes* que cuestionaron las becas del FONCA desde un principio y mucho más. El archivo involuntario, el de trabajo, el de la vida misma y el archivo personal (diarios, agendas, etcétera)[10].

Para imaginar la densidad y los ejes

8 En concreto, de manera inmediata se puso en marcha el proyecto *Raya: un archivo de artista (1991-2016)* que tuvo por objetivo digitalizar los seiscientos boletines quincenales, con fines de preservación y difusión. Los resultados de este proyecto fueron presentados en el Laboratorio Arte Alameda el 14 de marzo de 2019.

9 Mónica Mayer, "Simplemente Lola", en *De Archivos y Redes*. Visita el archivo de Olivier Debroise, 2010. Disponible en [http://www.pintomiraya.com/redes/archivo-olivier-debroise.html], consultado el 15 de abril de 2019.

9 Mónica Mayer, 23 de noviembre de 2010. Disponible en [https://bit.ly/2v97l00], consultado el 13 de abril de 2019.

de sentido que atraviesan esta otra parte del archivo, a continuación, describo los bloques generales en los que se articula, los cuales se cruzan entre sí.

1. La biblioteca. Espacio expandido por toda la casa "el lugar físico del archivo", en el que cerca de 8,000 publicaciones impresas, como catálogos, libros y revistas, reúnen feminismos, crítica, *performance*, arte mexicano, políticas culturales, historia del arte y teoría del arte. Cada semana, o cada tanto, nuevas publicaciones o documentos académicos se van sumando y actualizando ésta importante colección bibliográfica.
2. La sección audiovisual y fotográfica. En la que se encuentran documentos de audio, video o fotografía en diversos formatos: VHS, disquetes, *audiocassettes*, negativos, diapositivas e impresiones fotográficas, a través de las cuales es posible dar seguimiento a su práctica artística y a su encuentro e intercambio con diversos agentes como Juan Acha, Raquel Tibol, Jorge Alberto Manrique, Elizabeth Romero, Felipe Ehrenberg, Manuel Felguérez, por mencionar algunos.
3. El archivo familiar. Donde fotografías, correspondencia, libros raros y significativos, gráfica o históricamente, se mezclan recordándonos que los archivos, más aún los personales, se construyen a través de los afectos.
4. Las secciones del archivo que involucran la documentación de la práctica artística individual de Mayer y Lerma: expedientes, textos, bocetos, traducciones, investigaciones, proyectos realizados y, también, lo que en la propia descripción del archivo de Víctor Lerma llama "los fracasos y los sueños guajiros".
5. Estas prácticas individuales en todo momento se expanden y se conectan en nodos de complicidad, abriendo nodos de prácticas colectivas. Entre ellas podemos destacar al grupo *Polvo de Gallina Negra, Tlacuilas y retrateras*, y a *Pinto mi raya*. Una parte del archivo y, como lo hemos visto, el proyecto que irradia el archivo mismo. En cada una de estas secciones de prácticas colectivas se encuentran proyectos, hemerografía, textos y documentación gráfica.
6. La colección en la que obras gráficas y conceptuales confluyen de forma intergeneracional: desde Roberto Montenegro hasta Vicente Rojo, Carlos Jaurena, Víctor Sulser, Marcos Kurtycz, Maris Bustamante, Rubén Valencia, hasta Jorge Alberto Manrique[11]. Cabe señalar que la ges-

10 En 1995 PMR llevó a cabo el proyecto *De crítico, artista y loco*, para el cual invitaron a críticos para producir obra y a artistas para hacer la crítica. En este contexto

> tación del archivo *Pinto mi Raya*, a través de procesos artísticos conceptuales, efímeros e hibridos, hace que las lindes entre documento y obra se superpongan por lo que más allá del intento y posibilidad de generar una diferencia entre ambas categorías, es importante subrayar que obra y documento se nutren de sentido mutuamente en su coexistencia física y conceptual. De allí que me permita mencionar "La colección" como una parte del archivo *Pinto mi Raya*.

Este vasto archivo de artista, descrito a grandes rasgos en este texto, puede ser leído en su conjunto como un dispositivo, una provocación que no termina en el acto —de por sí importante e indispensable— de recopilar, organizar y preservar. Ese proceso de hacer archivo o de cuidar un archivo está atravesado por un deseo de diálogo y de fomentar la construcción de comunidades comprometidas con sus procesos de memoria y de producción de discurso.

A lo largo de 30 años, una de las apuestas principales de *Pinto mi Raya*, y de Mónica Mayer y Víctor Lerma en sus singularidades, ha sido sociabilizar el proceso de construcción del archivo y generar posibilidades para que los documentos puedan ser escuchados. Sea mediante obras de arte conceptual[12], o a través de plataformas tan extendidas como *Twitter* o *Facebook*, el uso de los blogs, los cuales son usados por PMR para compartir procesos y experiencias de archivos, de memoria o de procesos culturales y artísticos.

Visto de esta manera, el archivo *Pinto mi raya* puede entenderse como una interpelación a distintas generaciones, en pasado, presente y futuro, para crear una esfera pública en la cual los archivos son los contextos para que una divergencia de voces irrumpa y sean recuperadas, interpeladas. En palabras de Mayer: "Para nosotros el archivo es un acto político, es reunir a todos los que están discutiendo y no que cada uno lo haga por su lado"[13].

fue producida la obra de Manrique.

12 En este punto me gustaría señalar tres proyectos clave en la producción y circulación del archivo, por un lado, los producidos por Mónica Mayer: *De archivos y de redes* (2011-2013) y *Archiva. Obras maestras del arte feminista* (2013) y el proyecto en curso de Víctor Lerma *Kit de esquina*. En todos estos proyectos el archivo ocupa una figura central como detonador de procesos de pensamiento, para luego compartirlos y generar procesos colectivos.

13 Jorge Bordello, "¿Cuándo sucede el arte? (parte 5). Entrevista con Mónica Mayer y Víctor Lerma, archivo Pinto mi raya", en *El Sol de Tlaxcala*, en Suplemento Cultural Arteria, 16 de junio de 2015. Disponible en [https://bit.ly/2UF12Xz], consultado el 10 de abril de 2019.

Cuestionario para propietarios de archivos de arte silvestres (archivos personales)

Mónica Mayer

Responde a las siguientes preguntas.

1. ¿Tienes conciencia de la importancia de tu archivo?
2. ¿Lo tienes ordenado y/o catalogado?
3. ¿Tienes familiares, amigos o cómplices profesionales que entiendan su valor?
4. ¿Tu archivo es consultado y reactivado?
5. ¿Tu archivo cuenta con la infraestructura mínima para que se conserve bien?
6. ¿Tienes recursos para conservarlo a largo plazo ya sea física y/o digitalmente?
7. ¿Ya hiciste un testamento en el que se defina claramente su destino a tu muerte?
8. Si decidiste donar tu archivo, ¿ya firmaste los documentos necesarios y te aseguraste que no lo van a arrumbar?
9. ¿Vives en un país en el que las instituciones aprecian los archivos y les otorgan los presupuestos mínimos necesarios para que se conserven y se puedan consultar?
10. ¿Ya tienes una santa de tu devoción a la cual encomendarte para que, aun cuando tengas todo lo anterior tu archivo sobreviva desastres naturales y/o políticos?

Si no respondiste afirmativamente a por lo menos diez de las preguntas anteriores:

¡QUÉMALO!

Sobre un *ring*
Archivo y melancolía[1]

Rodrigo Parrini



Cuadrilátero de *Gimnasio Roma*, Ciudad Juárez, 2012, archivo *Teatro Línea de Sombra*

Sobre el *ring* hay una silla. El cuadrilátero está en ruinas y la silla, en el centro como un trono, en medio de la devastación. Es una imagen del Gimnasio Roma en donde José *Mantequilla* Nápoles, una gloria del boxeo internacional, entrena a los nuevos pugilistas de Ciudad Juárez. El gimnasio, localizado en el segundo piso de los Baños Roma en pleno centro de Juárez, a escasa distancia de la frontera con los Estados Unidos, estaba en ruinas hasta que la compañía *Teatro Línea de Sombra*[2] lo restauró. Ese colectivo indagó la vida del púgil cubano durante uno de los años más violentos en la historia de la ciudad. En su intervención *Línea de Sombra* transformaba las ruinas del gimnasio y el teatro fungía como un arte de la reconstrucción, pero *Mantequilla* estaba viejo y padecía una enfermedad neurodegenerativa. Su cuerpo no se podía restaurar.

En otra foto el "campeón", como le dicen, aparece sentado en la misma silla. Hay gente a su alrededor pero él fuma como si no hubiese nadie. La luz de una

1 Este artículo se realizó con apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes a través del Programa de Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales 2017.

2 *Teatro Línea de Sombra* es un proyecto cultural creado en el año de 1993, conformado por creadores escénicos, pedagogos, investigadores y actores. La compañía define su trabajo como "una exploración en el quehacer contemporáneo del teatro y en los mecanismos de acercamiento e intercambio con otras y diversas experiencias de la creación escénica en el ámbito nacional e internacional", que privilegia "las zonas fronterizas de lo escénico" con otras disciplinas y la investigación "de los procesos de la escena y la creación, a partir de nuevas dramaturgias, procesos transdisciplinarios y la incorporación de relaciones nuevas con otros campos del conocimiento" (TLS, 2017, p. 1).



Mantequilla Nápoles en el *Gimnasio Roma*, Ciudad Juárez, 2012, archivo *Teatro Línea de Sombra*

ventana alumbra la pared posterior del gimnasio. Hay algunos costales en el ángulo superior izquierdo y mochilas en el suelo, a la derecha. *Mantequilla* está sentado como un rey, con cierta suavidad y ligereza, como si todo su cuerpo, ya anciano, fuera el de un peso Walter. La mano derecha posada en la pierna; la izquierda sostiene un puro que a su vez reposa en la boca. El boxeador mira hacia un vacío que parece no tener fin. Dos integrantes de *Teatro Línea de Sombra* (TLS) están de pie en el ángulo derecho y otro camina con una cubeta. En el borde superior derecho de la imagen, la luz del sol se refleja en otro muro.

Supongamos que esta foto contiene dos archivos. Por una parte, es una imagen del boxeador, de su cuerpo y su semblante, pero también del gimnasio y el proceso de restauración. En ella, *Mantequilla* observa el mundo que lo rodea mientras se transforma, testigo sereno de una renovación que quizás no le interesa y que no apunta a lo esencial de cualquier ruina: una temporalidad fuera de quicio que no puede ajustarse de nuevo como ajustamos un reloj a deshora. La ruina no es un lugar destruido, es el tiempo irreversible. *Mantequilla*, podemos imaginar, piensa esto y mira hacia ninguna parte. Su presencia es melancólica y las ruinas están impreganadas de ese afecto. La melancolía, dirá Yael Navaro-Yashin, no es sólo un estado psíquico "interior" tam-

bién es un modo de habitar los espacios. El objeto perdido, escribe la antropóloga, puede ser material y no-humano. El objeto recuerda y nos recuerda. La restauración, en su intento de borrar las ruinas, también trata de expurgar la melancolía, ese duelo que no se resigna a la pérdida.

Mantequilla se sienta silencioso a fumar un puro; salió de Santiago de Cuba hace varias décadas y no ha regresado a su país. Ese exilio le permitió boxear en México y el mundo; y su técnica —descrita por algunos de una rapidez y precisión excepcionales como si jugara ajedrez con los puños— es un ejercicio veloz de melancolía saltarina. ¿Podríamos pensar el boxeo como una forma de duelo en dos sentidos de la palabra, como estado emocional que suscita una pérdida y un enfretamiento entre rivales? En el duelo, el "objeto" se integra al doliente, en la melancolía cae como una sombra. En medio del *ring* donde ha entrenado a jóvenes boxeadores, ¿*Mantequilla* experimenta un duelo por su propio lugar transformado o una melancolía por una recuperación imposible? Él mismo ha dicho que "no existe", en una entrevista concedida a un periódico nacional.[3]

Quien tomó la foto estaba a cierta distancia, parece que en altura. Didi-Huberman escribe que "distanciar es mostrar, es decir adjuntar, visual y temporalmente, diferencias"[4] La imagen muestra diferencias en un *montaje de citas*, como lo llama el historiador del arte, que excede la intención de quien toma la fotografía y su propio encuadre cultural y técnico. Por eso, en ese montaje, la silla puede leerse como un trono, el boxeador como un soberano pasajero y caído, el cuadrilátero como un artefacto político en el que convergen relaciones históricas, producciones míticas y sucesos del presente. Pueden pensarse las ruinas como objetos y espacios melancólicos, justo en un momento en el que se borran los efectos del tiempo que ha transformado las materialidades y las subjetividades. El tiempo borrado de la restauración es un archivo de la melancolía. Podríamos pensar que detrás del objeto restaurado siempre queda un rastro de desgastes y sufrimientos, de pérdidas no resueltas, de fantasías pendientes.

En una secuencia de fotos tomadas por TLS, algunos de sus integrantes se sientan en la misma silla que ocupó el boxeador. El *ring* está casi vacío y el espacio reformado. En una de ellas, Jorge Vargas, director de la compañía, está de pie y la silla a sus espaldas. Frente a él, un espejo refleja su imagen. Jorge inclina su cabeza y busca algo en un bolsillo. La fotografía fue tomada desde atrás, pero quien la tomó no aparece en el espejo. En

3 Juan Manuel Vázquez, "Una vez me puse los guantes con Alain Delon", en *La Jornada*, 25 de julio de 2009.

4 Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1*, Madrid, Machado, 2008, p. 78.

otra foto, el director está sentado en esa silla y contempla. ¿No es *Mantequilla* la sombra que cae sobre quienes lo reemplazan en su posición soberana?, ¿no son esas imágenes como premoniciones que anuncian una ausencia, pero que la disuelven mediante una mímesis en la que los integrantes de TLS ocupan, momentáneamente, el lugar del boxeador? Si alguien viera esta secuencia, sin conocer su contexto, podría imaginarse que los actores realizan un homenaje al boxeador sentándose en su silla, poniendo sus cuerpos donde estuvo el cuerpo ausente del "campeón", como especies de *imagos* instantáneas en un ejercicio visual que buscaría elaborar la muerte, es decir, el duelo.

Jorge mira hacia abajo, inclinando su mirada y evitando su reflejo en el espejo. No se ve a sí mismo en esta imagen, como si sus ojos cancelaran un saber sobre sí, un encuentro consigo, y eligiera observar el piso. Aquello que busca no está en el campo de las miradas, sino en el tacto de la mano que escarba un bolsillo. ¿No es esa literalmente una "búsqueda interior"? Didi-Huberman anota que no se expone "más que mostrando las aberturas que agitan a cada sujeto frente a todos los demás[5]. ¿Cuáles son las aberturas que vemos en estas imágenes?, ¿qué exposición supondrían? Las fotos parecen imagénes de un ensimismamiento colectivo, aunque sea paradójico, como si una forma de silencio pudiera exhibirse ante los otros.

En otra fotografía, Jorge Vargas aparece sentado en la silla con un cigarrillo en su mano derecha. Es una imagen tomada desde la posición del espejo, que en la foto anterior reflejaba al director. Se ven algunos costales de boxeo en la esquina izquierda. Jorge mira hacia la derecha y su cigarro flota. Como *Mantequilla* que fumaba un puro en la segunda imagen, pero que lo tenía en su boca y no lo sostenía en el aire. Jorge se aproxima al boxeador mediante una intimidad quizás más radical, no sólo pone su cuerpo donde estuvo el "campeón" sino que comparte con él una oralidad humeante. En ambas imágenes, los retratados posan su mano izquierda sobre la pierna. La mano libre acompaña a la que fuma; una cerca de la boca, la otra próxima al suelo.

Podríamos pensar que en estas fotos el *ring* es un espacio de peligro, en el que se ejecutan duelos mágicos entre presencias y cuerpos, mediante mímesis estratégicas en las que unos reemplanzan a otros a través de una imitación de las posiciones y los gestos. No se trata, solamente, de ubicarse donde estuvo sentado "Manquilla" Nápoles, también de recuperar algo de su existencia mediante sus gestos.

En uno de sus libros, Herta Müller menciona la sensación de que "los objetos, hechos de un material incorruptible,

5 *Ibidem*, p. 79.

duradero y sin vida —muy distinto de nosotros, pues–, determinan su propio retorno en nuestra cabeza".[6] Los objetos determinan su propio retorno, pero también las formas en que nos afectan, como dirá Navaro-Yashin[7]. ¿Desde dónde retornarían los objetos, leídos como formaciones psíquicas y materiales? En la perspectiva de la antropóloga, la melancolía de los objetos surge de las huellas que han dejado sus propietarios ausentes. En su caso, los habitantes de una parte de Chipre, que viven en las casas de quienes huyeron cuando la isla se dividió en una zona turca y otra griega, experimentan la sombra de quienes tuvieron que irse para salvar sus vidas. Los turco-chipriotas usan objetos que no les pertenecen, aunque sean sus nuevos dueños. ¿Pero cómo se puede trazar con claridad la propiedad de un objeto?, ¿serían la compra o el don maneras de dirimir eso y de resolver las melancolías que provocarían su confusión o ausencia?, ¿no hay en cualquier mercancía una *sombra* que la aflige, pero que desconocemos?, ¿no sería entonces melancólica cualquier propiedad?

Pero en estas fotos no está en juego la propiedad de las cosas sino la realidad de los sujetos. Por eso, el *ring* podría leerse como un espacio de peligro, en el que se trazan sutiles apropiaciones y desapropiaciones que conciernen a las subjetividades más que las propiedades. Los antiguos temores al reflejo, los espejos y, en la época contemporánea, a las fotografías, surgen nuevamente en esta serie de imágenes en las que una silla vacía puede ser ocupada por varios cuerpos y presencias. El *ring* constituye un espacio de peligro si al sentarnos donde estuvo alguien, quizás imitar su presencia o sus gestos, elegimos una estrategia para ser como el otro y tomamos un camino en el que, cabe la posibilidad, podríamos perdernos. Cualquier imagen es un extravío y, lo decía Barthes, está próxima a la muerte. "Una *fatalidad*, escribe el francés, arrastra a las fotografías hacia el inmenso desorden de los objetos" y, luego pregunta: "¿por qué escoger fotografiar tal objeto, tal instante y no otro?"[8]. ¿Por qué Barthes localiza el desorden en el campo de los objetos cuando se percibe más intensamente en



Jorge Vargas, Ciudad Juárez, 2012, archivo Teatro Línea de Sombra

8 Roland Barthes, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 31.



Jorge Vargas, Ciudad Juárez, 2012, archivo *Teatro Línea de Sombra*

el de los sujetos?, ¿es la melancolía de la que habla Navaro-Yashin el resultado de un desorden de los objetos o los sujetos? Cuando los turco-chipriotas llegaron a las casas que habitaron sus compatriotas griegos encontraron todo tal cual había estado hasta sus exilios. El desorden no residía en los objetos sino en sus nuevos propietarios o usuarios.

Didi-Huberman anota que "para saber, hay que colocarse en dos espacios y en dos temporalidades a la vez",[9] en un movimiento de toma de posición que puede implicar tanto acercarse como alejarse. Cuando Jorge Vargas se sienta en la silla de *Mantequilla* Nápoles se coloca entre dos espacios y en dos temporalidades: las del boxeador y las suyas. La fotografía, sostiene Barthes, "pertenece a aquella clase de objetos laminares de los que no podemos separar dos láminas sin destruirlos",[10] como si su existencia y duración dependieran de que esas imágenes continuaran *pegadas* a sí mismas. Ocupar el lugar del otro es distanciarse de uno mismo y sería una condición ineludible para tomar posición (fotográfica y también política), aunque la imagen de ese distanciamiento, esa *laminaridad* de la que habla Barthes, no pueda alejarse sin ser destruida. El *ring* es un espacio de peligro, en el que las distancias deben producirse y, a la vez, evitarse.

Para ocupar el lugar del otro no podemos permanecer *pegados* a nosotros mis-

9 *Op. Cit.*, Didi-Huberman, p.11

10 *Op. Cit*, Barthes, p.31

mos. Por eso, habitar ese espacio vacío y percibir la presencia ausente del boxeador es abrirse a un *despegamiento* interior y a una distancia subjetiva, como si antes de tomar cualquier *posición* debiéramos, primero, posicionarnos frente a nosotros mismos o *en* nosotros mismos. Roland Barthes localiza la ligereza del lado del "yo" fotografiado y la pesadez del lado de las fotografías y dice que no existe "un grado cero del cuerpo"[11]. En el espejo aparece el cuerpo de Jorge inclinado, pero no quien lo fotografía; *Mantequilla* surge a la distancia concentrado en un puro, como si flotase en su propia imagen. Las lamaniridades que exploramos afectan a las miradas más que a las fotos, como si también nosotros, espectadores de esas imágenes, tuviéramos que apartarnos de nosotros mismos para observar, silentes o consternados, la presencia de los otros, sus mímesis casuales y sus búsquedas interiores.

Testigo de los ensimismamientos consecutivos, la silla es el fragmento de un altar improvisado que se levantó en medio del *ring* para conmemorar esos distanciamientos, las más peligrosas aberturas.

11 *Ibidem*, p. 39.

Silente Sonoro: artesanías para un archivo sonoro de la identidad acústica

Vladimir Flores

Silente Sonoro es un proyecto narrativo que utiliza sonidos para investigar y documentar fragmentos de realidades geográficamente determinadas por el patrimonio sonoro. Genera archivos y transmisiones multimedia para contribuir desde la cultura fonográfica al análisis estético y la comunicación del entorno acústico que nosotros, en tanto devenir de ser humanos, hemos creado en torno a las distintas percepciones del sonido y el silencio.

Desde el año 2011, Silente Sonoro publica en internet repositorios de archivos digitales de sonido que funcionan con tecnologías de código abierto que permiten el libre acceso, modificación y distribución de la información. Incrementando así las posibilidades de aumentar el valor cultural de esta obra, ya que de esta manera es posible multiplicar su uso social, político, educativo y de entretenimiento. Porque esos sonidos significan momentos de vida cotidiana que conforman los procesos identitarios que diferencian a las agrupaciones humanas.

La premisa fundamental de este proyecto es la escucha atenta del entorno. Es por eso que la interrogación del espacio sonoro en todas sus direcciones y en todas sus apariencias constituye la práctica necesaria para transformar el ámbito de investigación, el conjunto de experiencias artísticas y analizar teóricamente sobre los hechos sonoros. Se juzga necesario evidenciar que el oído, al ser una herramienta para la comunicación psicoacústica, produce un tipo de información fundamental para comprender el carácter del espacio público y privado, sus dinámicas estéticas y las características que expresan la identidad.

Aunque en términos clásicos es posible circunscribir a Silente Sonoro como arte sonoro, el autor sugiere utilizar la catalogación "artesanía multimedia". Esta clasificación expande los procesos creativos a través de la escucha y el sonido, que generalmente se presentan en forma de producciones vinculadas marginalmente en ámbitos como el arte, los medios de comunicación, la música e incluso la arquitectura. En consecuencia, Silente Sonoro se expresa mediante conciertos, programas de radio, acción educativa y otras obras culturales que buscan contribuir a la conservación de la escucha atenta y el sonido.



Vladimir Flores y Azucena Flores en concierto Music to Play in the Dark, Museo de los Pintores, Oaxaca, México, septiembre, 2016.

Introducción para saber cómo suena

Sin duda la visión es el pedestal perceptivo de la cultura que protagonizamos. Pero no vemos solamente aquello que está a la vista, sino que nuestra construcción visual del mundo es un resultado congruente de lo que sabemos y de lo vivido. Aunque hay instituciones que intentan moldear esa visión del mundo, la expansión del campo visual que interactúa con la sociedad-red es dominio del lenguaje audiovisual, porque la imagen que éste engendra es resultado de un tecnificado proceso de registro, edición y comunicación de tipos diversos de información: lo que en términos antropogenéticos implica todos los órganos de los sentidos.

Si el lenguaje audiovisual es una simulación artificial del entorno físico del ser humano creado para transmitir ideas o sensaciones, el modo de contemplar, escuchar y comunicar el medio ambiente es una construcción cultural que determina usos y costumbres que resuenan siempre de modo inaudito. No obstante, en la práctica artística por lo general se acepta un mismo tratamiento para todas las señales multimedia, y por eso es común la búsqueda de sincronía entre lo visual y lo acústico. Aunque se reconoce también que en su paralelismo no coinciden los tiempos de lectura del Yo que ve y el Yo que escucha, porque estos canales perceptivos son diferentes. Si con la palabra escrita, cada quien imagina como quiere una historia, con la pantalla global se acepta casi unívocamente la imagen que los herederos del cine y la televisión ofrecen. Sin embargo, la semántica de lo sonoro expande con su narrativa esta pantalla, combinando imágenes de la memoria con historias imaginarias.

Es por eso que reconocemos en el paisaje sonoro abundantes indicios del modo en que los individuos, y también las sociedades, escuchan, porque estos modos de escuchar son también construcciones culturales que se pueden transformar una y otra vez.



Vladimir Flores grabando a músicos populares en el Mercado 20 de Noviembre, Oaxaca, México, septiembre, 2013.



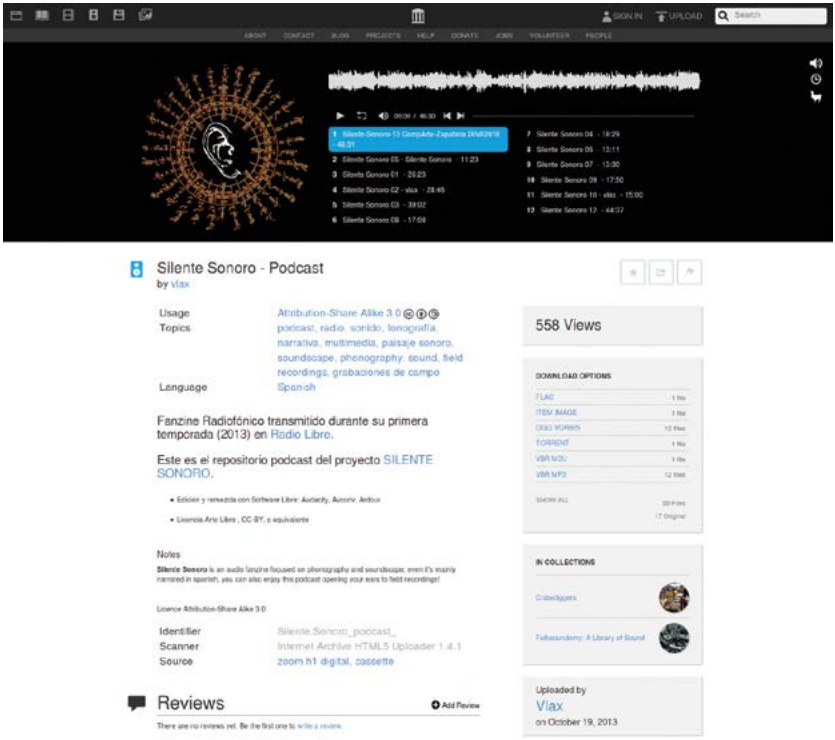
Ideas para una metodología con ruidos

La práctica sistemática de las grabaciones de campo y su clasificación es el punto de partida de Silente Sonoro. Sean analógicos o digitales, personales o colectivos, los registros fonográficos forman parte de los procesos educativos que contribuyen a crear archivos documentales de paisaje sonoro, caracterizados no sólo por la diversidad de estilos narrativos y la experimentación con técnicas de grabación, sino que simultáneamente fomentan la reflexión crítica sobre el mundo de lo sonoro y su potencial creativo, simbólico y epistémico. Al favorecer la exploración de las posibilidades expresivas que ofrecen las tecnologías de registro sonoro que están prácticamente al alcance de cualquier persona (teléfonos móviles, cámaras, ordenadores, caseteras, etcétera), se promueve una fonografía del desplazamiento que genera procesos narrativos que permitan identificar características socioculturales de distinta permanencia.

Oídos trabajando

Silente Sonoro es artesanía *Copyleft* que permite copiar y reproducir, modificar, distribuir, interpretar y representar los contenidos publicados bajo los términos de la licencia Creative Commons 2.0 Genérica CC-BY-SA o similares.

Para mayor información visitar:
https://silente.dyne.org https://archive.org/details/Silente.Sonoro_podcast_



(Izq.) Cartel publicitario para Silente Sonoro

(Der.) Captura de pantalla de repositorio en biblioteca pública digital Archive.org. Capturado en septiembre de 2019.

Nuevos modelos educativos

410 **Evaluación visual**
Sebastián Romo

422 **Disciplina descalza: Atelier Romo y la educación profunda**
Sebastián Romo

433 **Planteamiento general para un ensayo sobre arte y educación**
Alfadir Luna

436 **Propedeutico onírico**
Daniel Godinez Nivón

440 **Formación de Grupos de Estudios Autodidactas de Arte Ampliado como propuesta educativa**
José Miguel González Casanova

Evaluación Visual

Sebastián Romo





















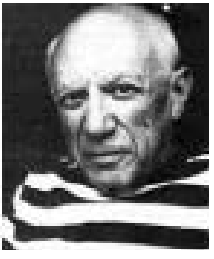
comentarios: _____









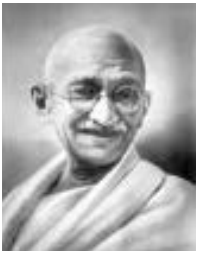








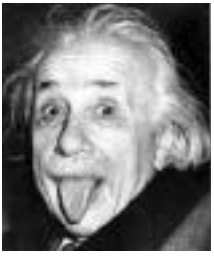




comentarios: _____





















comentarios: _____















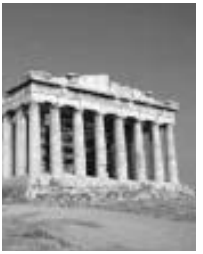






comentarios:





















comentarios: _____









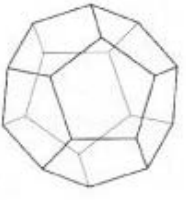






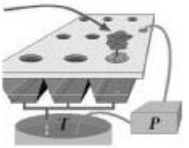






comentarios: _____



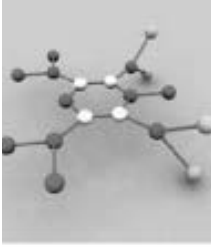


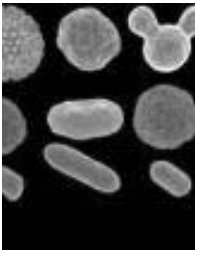




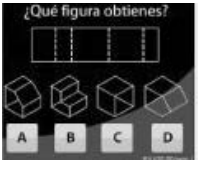












comentarios: _____

Enumera en el mapa y nombra los estados de la República



Evaluación visual

Atelier Romo

“¡Desarrollen!” Es la única indicación que se da al implementar.

La evaluación visual que aquí se presenta nació al trabajar en diversas universidades de cine, arte y diseño. De entre las muchas versiones que se han implementado, la aquí presente es la versión original.

El alejarme de los tradicionales exámenes orales o escritos me ayudó a poder diagnosticar (de manera divertida y ágil) a mis grupos de trabajo, no sólo en los contenidos de mi materia, sino también en su entendimiento del contexto en el que vivimos. Las imágenes de esta evaluación sintetizan personajes, periodos históricos, corrientes artísticas y objetos simbólicos de uso cotidiano, así como algunos elementos que son referentes básicos de la cultura universal. Lejos de ser un examen, esta evaluación permite dar múltiples respuestas a una misma imagen. Opera desde el poder de la imagen y su capacidad de generar múltiples capas de lectura. Mientras más se pueda desarrollar sobre la imagen, mejor será la respuesta.

Desde hace 10 años este dispositivo ha sido implementado a lo largo del país, arrojando con ello una serie de indicadores sumamente interesantes. Sólo por dar un ejemplo, puedo señalar que el indicador que me parece más alarmante es el mapa de México. Ningún grupo de ningún grado o región ha logrado concluirlo correctamente. Incluso teniendo potencial de ser un ejercicio de lógica. A mi parecer esto denota, manifiesta y sintetiza el momento histórico que vivimos.

Estimado lector, lo invitamos a realizar esta evaluación de manera personal. También a que diseñe su propia evaluación visual y la aplique con sus familiares o alumnos. Esta herramienta es muy eficaz para poder diagnosticar el nivel de un grupo con el que se está o va a trabajar.

Muchas personas conocen por nombre una serie de conceptos u objetos. No obstante, es muy interesante, ver cómo no son capaces de reconocer éstos mismos elementos al verlos en una imagen. Después de dar clases durante 20 años he descubierto que al hablar de una serie de autores o conceptos puedo ver en los ojos de mis alumnos cuando no tienen idea alguna de lo que se está hablando.

La educación actual sigue estancada en un modelo de productividad definido por el siglo XIX. Estamos ante una revolución visual, la cual incluso está reutilizando elementos "descontinuados" como son los jeroglíficos. La imagen es un lenguaje. Tiene diversos idiomas dentro de su campo, existe un sinnúmero de visualidades y al parecer, éstas se entienden por igual. Es muy interesante ver el nivel de analfabetismo visual que existe en una sociedad que cada día extiende su iteración con el mundo desde la visualidad.

Evaluación visual paso a paso

A continuación sugerimos algunos pasos para que usted pueda crear su propia evaluación visual. Esta puede funcionar por contraste y el numero de páginas, así cómo la complejidad de las imágenes se determinará dependiendo de la edad los participantes. Incluso se puede hacer a manera de juego (una suerte de Maratón visual).

Las respuestas y los indicadores dependerán del criterio que se quiera utilizar. Por ejemplo si se utiliza la imagen de un billete, son validos tanto la denominación, como la historia o nombre del personaje.

Lo importante es detectar los puntos por trabajar con los evaluados. Poder diagnosticar una serie de acercamientos a la imagen, su lectura y sus referentes visuales.

Éstos son algunos de los puntos que encuentro son básicos para realizar el diagnóstico.

Por lo general se utilizan entre seis y 10 imágenes por cuartilla, y se tiene en consideración que pueden ser impresas en fotocopias, por lo que se cuida el contraste y el "ruido visual" para que puedan ser legibles.

1. Colocar imágenes de elementos cotidianos del contexto inmediato. (Billetes, iconos, personajes históricos, monumentos.)



2. Imágenes de personajes históricos relacionados con el tema de trabajo. (De preferencia internacionales.)

3. Imágenes de elementos arquitectónicos. Relacionados con el contexto en el que se hace la evaluación. (En este caso mexicanos).



4. Imágenes de monumentos históricos mundiales.

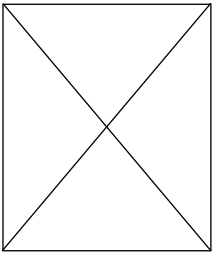


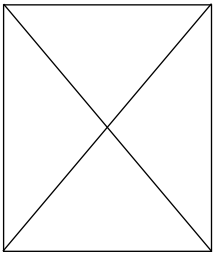
5. Obras de arte que estén vinculadas al tema, para el que se plantea la evaluación.

6. *Stills* de películas o fotografías históricas.



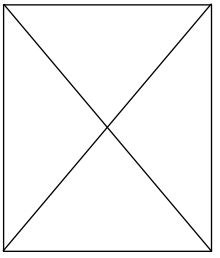
7. Imágenes científicas, tecnológicas y pruebas de lógica visual. (También pueden ser fórmulas, ecuaciones, símbolos y diagramas.)







Determine cuántos ángulos hay



8. Un mapa (normalmente utilizamos el de la República mexicana), pues nos da un panorama de cómo se entiende la información sobre el país.

Disciplina descalza: Atelier Romo y la educación profunda

Sebastian Romo

Mayo 2019

Clic, clic, clic... Soy artista; *clic, clic, clic...* Soy arquitecto; *clic...* Hago cine; *clic, clic, clic...* Todo es más veloz; *clic, clic, clic...* ¡Todo desaparece cuando dejo de hacer "*clic*"*, Clic*, no comprendo cómo funciona la máquina que hace *clic. Clic.* ¡No sé dónde está todo aquello que hice, que no "existe" y sólo funciona cuando hago *¡clic!*

Hace diez años así sonaba la nueva propuesta educativa. La revolución prometida había llegado en inglés. Con un "*clic*" se podía hacer cualquier cosa ¡la interacción con el mundo se reducía a un *clic*! El "*clic*" también trajo consigo una aceleración y la imposibilidad de dominarlo. Cada año una nueva versión de una interfaz o un programa nos obligaba a tener que aprender a dar ese nuevo "*clic*".

A la par y en contraposición a la supuesta revolución digital, el modelo educativo no cambiaba, por el contrario, sustituía materias esenciales como el dibujo, la cultura en general y el pensamiento ¡por *clics*! No había tiempo en los programas educativos de las universidades para que pudieran coexistir lo nuevo y lo "antiguo" en conjunto. La paradoja es que se sigue implementado un modelo educativo diseñado en el siglo XIX que trata de prepararnos para el siglo XXI. Y para complejizar más la ecuación ninguno de los modelos contempla la vida, pues se centran en la productividad y el capital.

En México la educación parece estar diseñada para formatear futuros maquiladores, los cuales sólo son capaces de leer instrucciones y cuantificar la producción. El énfasis que hacen diversos organismos públicos en la enseñanza, únicamente, de lectura y matemáticas, es prueba de ésta búsqueda de hacer de la educación una herramienta neoliberal. A su vez, la falta de inversión en tecnología nos garantiza ir demasiado tarde como para poder innovar. La dependencia e importación de tecnología está garantizada y refuerza el proyecto maquilador. Por todo esto, la necesidad de las escuelas se centra en formatear a sus alumnos.

El final es el principio

Nada como pararse frente a un salón de clases y mencionar nombres, conceptos o temas (como Mandela, Picasso, Neoclásico, sección áurea, Cuatlícue o Tamaulipas) para poder ver en los ojos de los

alumnos el pánico producido por el vértigo de reconocer esas palabras sin tener un referente. Por tal razón en 2007 decidí diseñar una evaluación visual.

Conformada por una serie de imágenes en fotocopias, la evaluación estaba dividida por secciones: Historia de México en personajes de los billetes, algunas piezas y monumentos icónicos, retratos de personalidades de la cultura contemporánea y el arte, pasando también por algunas piezas emblemáticas del arte, las culturas clásicas y el cine para terminar con un mapa con la división política de México en el cual se debe ubicar y nombrar cada estado.

La evaluación fue activada por cuatro grupos de dos universidades.

¡El resultado fue desastroso!

Los alumnos pudieron reconocer con mayor facilidad a John Galeano que a Carranza, a Stonehedge que la pirámide de Kukulcán. Mi coordinador de carrera hizo llegar los resultados de esta prueba a la dirección de la Universidad, el consejo debatió y pocos meses después dejé de trabajar en estas instituciones. No obstante, el vínculo ya estaba dado. Las experiencias obtenidas en el campo de la educación, a través del trabajo con instituciones privadas y jóvenes en situación de calle, nos permitió detectar una serie de factores que son obviados por los programas educativos.

Atelier

En el inicio solamente se trataba de abrir un espacio para acercar herramientas y libros a un puñado de jóvenes que tenían como común denominador un fuerte interés por la visualidad y una voluntad enorme por crear. Ya fueran aspirantes de arquitectura, guión, diseño de moda, escenografía o cualquier otro oficio o profesión afín a la imagen.

En el proceso de iniciar el Atelier descubrimos que el tiempo no era suficiente. El sinnúmero de obras icónicas básicas a revisar nos demandaba más y más, a tal punto que fue necesario el empezar a cocinar. Necesidad, que además de ser un fuerte pilar de la cultura, se transformó en un ritual y parte esencial del Atelier.

En poco tiempo ya habíamos elaborado un programa integral de doce horas continuas de trabajo los sábados. Iniciando a las 10 de la mañana con una sesión de cuerpo, seguida de dos horas continuas de dibujo acompañadas de un *sound club* para dar pie a bloque de teoría. Se cocinaba y comía de dos a cuatro de la tarde para retomar en el espacio de trabajo de manera práctica. Considero el hacer una de las partes más importantes de esta plataforma. Nos aleja de la retórica y a su vez nos enfoca para realmente, desde la experiencia y la evidencia, poder establecer un diálogo.

Cerramos nuestras sesiones de trabajo con un Cine Club. Esto es como po-

ner el tiempo y el mundo en la mano. Y hablando de manos, recibimos mucha ayuda de un sin número de personas muy generosas: Briguitte Broch (ganadora del Oscar), Willy Kautz (curador), Marco Margain (chef), Lorenza Manrrique (gestora cultural y directora de arte), Gustavo Montiel (cineasta), Rodolfo Sampeiro (diseñador industrial), Alejandro Magallanes (diseñador gráfico), Chip Lord (de Ant Farm) y muchos más actores culturales de alto perfil a quienes me encantaría poder tener el espacio para poder citar apropiadamente.

Manteniendo el rigor y la disciplina que demanda un taller de 12 horas continuas, se trabajó sobre la base de cinco módulos básicos:

1. Introducción al pensamiento visual y el dibujo.
2. Construcción suave (principios de costura, electricidad y carpintería).
3. Diseño de producción.
4. Mobiliario.
5. Módulo en el que cada generación decide, con base en sus intereses, un proyecto final a realizar.

El módulo de diseño de producción podría traducirse como "un sistema para materializar lo que parece inalcanzable", o en menos palabras cómo organizarse y eficientizar los recursos. A su vez, el módulo de mobiliario atiende a quienes están en el proceso de dejar la casa paterna. Resolviendo una necesidad, aprendiendo un oficio y generando un producto que ayuda, su economía. Rompiendo con el círculo vicioso para transformarlo en uno virtuoso.

La educación no puede tener límites. Tiene que ser un regalo generoso y constante, en donde los participantes vean realmente resueltas sus inquietudes y dudas.

Es más importante generar autoestima y empoderarlos para la vida real que saturarlos de información. La curiosidad, el gusto por el trabajo y el conocimiento ¡son la verdadera formación!

La primera generación del Atelier realizó un cortometraje titulado *Luna*. Con un presupuesto de 500 pesos por participante se produjo la totalidad del filme. "Con truco, pero sin trampa" se decía en el set improvisado dentro de un departamento que se vio invadido por arena, naves espaciales, cuevas ¡y hasta conejos!

La propuesta del Atelier Romo es el ser realmente multidisciplinarios. Una sierra es tan esencial como una maquina de coser, la cual se potencia al estar cerca de una cámara, todo siempre dirigido por un lápiz.

El dibujo es una de las disciplinas que se toman con mayor seriedad en Atelier, ya que acompaña la totalidad del programa y se emplea en todas las áreas

de trabajo. Entendemos el dibujo como un lenguaje que tiene diversos idiomas: isométrico, perspectiva, técnico, artístico, tipográfico, científico, cartográfico, etc. La constante investigación en las posibilidades del dibujo nos ha llevado a desarrollar varios ejercicios nacidos al interior del Atelier.

Yo soy
Instrucciones:

1. Se pide a los participantes que dibujen rápidamente cualquier cosa.
2. Se pide que hagan un autorretrato, sin espejo.
3. Se les pide que dibujen un animal. (Que puede ser su nahual)
4. Al azar, un participante pasa frente al grupo y habla como si él fuera la cosa u objeto que dibujó. El grupo lo entrevista.
5. De preferencia los dibujos son colocados en la pared y permanecen por algún tiempo.

Mis ojos, mi vida
Instrucciones:

1. Secolocan los participantes en parejas, uno frente al otro.
2. En 10 minutos tienen que contar su vida al otro, únicamente con la mirada. En silencio y sin palabras o gestos.
3. Después se realiza un retrato de la persona que contó su vida.
4. Es importante que los participantes intercambien y regalen los retratos realizados.

Desde el inicio hemos buscado concluir el Atelier con una exposición y una publicación. Herramientas de evaluación y memoria, pero en especial de empoderamiento. Un salto para asumir e implementar la práctica en el terreno de lo profesional y lo público.

Esto nos a llevado a lugares como Yucatán, Monterrey, Culiacán y Nueva York, donde se realizó una exposición la cual está basada en la obra de David Alfaro Siqueiros y explora la relación entre moda y arte en el espacio público. La generación más reciente del Atelier (2018) mostró los resultados de un viaje de producción a lo largo de la península de Baja California en la sala educativa del Museo Tamayo.

Ciática, sensualidad y comunidad

La cuarta generación del Atelier ya tenía un programa bien consolidado. Los diversos bloques de trabajo estaban ya bien estructurados y la disciplina funcionaba. Los contenidos cumplían con eficacia sus objetivos. A partir de una serie de ejercicios se fue haciendo inminente la necesidad de dar un espacio al cuerpo. Sandra Cuevas, quien fue mi asistente y miembro fundamental del Atelier, había conseguido un diploma como maestra de Yoga en el Tíbet. Así, empezamos a traba-

jar en nuestro cuerpo. Al inicio todo iba muy bien. Era inminente la mejora en el dibujo después de una sesión de yoga. Además de rendir mucho mejor a lo largo del día, varios alumnos bajaron de peso y nos pusimos más fuertes. ¡Se había completado! Teníamos un programa que trabajaba cuerpo, mente y alma.

No obstante, con el paso del tiempo, los chicos comenzaron a faltar a las sesiones de yoga. Por mi parte, derivado de hacer mal un ejercicio, quedé con una lesión que me duró varios meses. El yoga nos demandaba tener que empezar más temprano e incluir el desayuno. Hubo que parar este programa.

Se me solicitó capacitar al departamento de educación del Museo Tamayo en el método Atelier. Durante la implementación del taller de verano, una coreógrafa fue responsable de la actividad física. Los ejercicios, además de ser muy divertidos, no eran tan demandantes como el yoga.

Algunos meses después conocí a Ana Patricia Zambrano, coreógrafa. Ella logró traducir los contenidos del plan de trabajo en acciones corporales. Un ejercicio para vanguardias rusas, otro para *Las Meninas*, etc. Con el tiempo, el programa corporal fue evolucionando, la espacialidad, la sensualidad y los sentidos se volvieron más relevantes y con respeto pudimos tocar al otro. Esto produjo un cambio notorio en la integración del grupo, la comunidad se afirmó de una manera más profunda. La intimidad creció al interior y mejoró sustancialmente el trabajo de planeación; el dialogo había cambiado de nivel al ser más honesto y profundo. El cuerpo es el principio.

Educación profunda

El Atelier había pasado de ser un taller *underground* (no se permitía subir fotos a *Facebook* o publicar acerca del mismo) a ser una plataforma de educación alternativa para transformarse en una academia de pensamiento visual. Actualmente nuestro esfuerzo se centra en la idea de la educación profunda. Podemos entender la educación profunda como todo aquello que nos acompaña a lo largo de la vida, aquellos aprendizajes y experiencias que no olvidamos y que ponemos en práctica de manera cotidiana.

Una receta de cocina, una estrategia de pensamiento, saber cómo tranquilizar al cuerpo, poder entender a profundidad lo que se mira, ser parte de una comunidad, tener una serie de principios o saber disfrutar del aprendizaje son algunos ejemplos de lo que buscamos realizar.

En pocas palabras queremos formar y desformatear.

Esto se ha traducido en aulas amplias que se reconfiguran todo el tiempo, en alumnos descalzos o que están en el suelo constantemente. Mucha escucha a las

propuestas de los participantes para poder habitar y responder sus inquietudes y necesidades. Incluso el incorporar y aceptar los teléfonos inteligentes como una herramienta muy útil. En ampliar el contacto corporal y atender los sentidos, ya sea desde la meditación o con un puñado de especias. El usar la ciudad como escuela. El incrementar las salidas y, de ser posible, viajes de larga duración. La fiesta como un elemento más de comunicación e integración, un espacio que permite sumar otros agentes. Un programa flexible, que se adapta sin un tiempo determinado para lograr los objetivos definidos. Un programa donde la diversión, la experiencia y la disciplina nos permite realmente incorporar lo que necesitamos para lograr nuestras metas de vida.

El arte es la mejor plataforma
para activar todo esto.

La educación profunda
es la educación para la vida.

Planteamiento general para un ensayo sobre nuevos modelos educativos

Alfadir Luna

Estudié en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ahora Facultad de Artes y Diseño. Quienes la conocemos, sabemos que ha sido estructurada por oficios; un ejemplo es que para llegar a tallado en piedra (uno de mis oficios, el otro es grabado en metal) se debe pasar por modelado, plásticos, metales y finalmente tallado en piedra. Digo esto pues es común que por el cuarto o quinto semestre los estudiantes, en sus estudios o en los talleres, se encuentren rodeados de cosas en su mayoría pesadas, quizá caras o con tendencia a evaporarse o endurecerse y dejar de servir. Es común también encontrarse ahí sin saber cómo es que éstas se mueven. Es un momento en el que el estudiante (me recuerdo a mí mismo) no ha elaborado lo que poco tiempo después podrá pensar como circulación.

Motivado por cuestiones sobre arte y conocimiento llegué a trabajar a los mercados públicos desde 2006. En 2008 me concentré en las mayordomías. Encontré una gran cantidad de trabajo de antropólogos sobre las mayordomías y los mayordomos. Para ellos, la idea de mayordomía urbana[1] era muy nítida en ciertas zonas de la ciudad. Dentro de las formas de participación de las mayordomías urbanas, las mujeres tienen más presencia que los hombres. Además de resaltar el hecho de que no se requieren muchos años de antesala para poder ser mayordomo, y su injerencia política no es tan marcada como en las rurales. La jerarquía entre mayordomos se estructura basándose en la habilidad de resolver cuestiones propias del cuidado de una imagen religiosa más que el prestigio que se pudiera tener previo a obtener ese cargo. Quizá la sagacidad con la que deben ser resueltas es lo que da el prestigio. Por supuesto que, en caso de que surja un problema, el resto de los mayordomos está cerca para prestar apoyo inmediato.

Para resolver algunas cuestiones relacionadas con el cuidado de las imágenes se debe tener contacto con las autoridades del gobierno en turno. Cuando se trata de una ciudad con una densidad poblacional muy superior a la de un asentamiento rural, se tiene un alto nivel de movilidad de personas en los cargos públicos. Lo que significa convivir con diferentes personas en un menor tiempo que en poblaciones rurales. En estas poblaciones, cada tres o seis años se eligen nuevos

1 Ana María Portal, *Características generales del sistema de cargos de mayordomía urbana*, en Iztapalapa nº 39, enero-junio, 1996.

cargos administrativos. No obstante, en una ciudad hay más niveles de gobierno con quienes se tiene contacto, por lo tanto un mayor número de autoridades tanto formales como informales. Así, el número de transacciones es, al menos, diez veces mayor. Es necesario tener en cuenta que la autoridad también puede provenir de experiencias religiosas, de santos, de cargos, de diversos misticismos. Además de que siempre está presente el debate en el que es discutido de dónde proviene la autoridad (y en qué medida).

Ahora bien, es sabido que las mayordomías funcionan como un mecanismo de aprendizaje y enseñanza que va desde la gestión de medios para el cuidado de las imágenes hasta el cuidado de los vínculos sociofamiliares. Este mecanismo responde a una habilidad de respuesta diferenciada, en donde todo está en una situación de sobreexposición pero con una visibilidad mínima fuera del contexto específico. Podría parecer que estamos hablando de una habilidad de adaptación, pero ciertamente no interesa una "cualidad" de un sujeto habilidoso. Lo relevante es una estructura adaptable que pueda ser asumida como una de enseñanza-aprendizaje.

Los alcances políticos de las mayordomías urbanas son menores que en los contextos rurales, debido a que en gran medida la influencia política en las ciudades está mediada por otros agentes como mesas directivas, grupos político partidistas, familias, relaciones amorosas, alcaldías, entre otras.

Las acciones en los mercados (pensemos en La Merced o similares) funcionan como promesas respaldadas por diversas instituciones. Es decir, acciones que se encuentran parcialmente sustentadas por el reglamento del mercado y el pagaré firmado; o como un secreto a voces que compete sólo a quienes estén involucra-

dos y a los testigos. Se trata de una suerte de acciones –argumento[2] cuya fuerza tiene base al menos en lo escrito, lo religioso, amoroso, mágico y lo comercial, todo de manera entrecruzada.

Hablamos de un importante número de "transacciones" o número de contactos con diversas autoridades. Los cuales constituyen los medios para formar o encontrar maneras con las que circulan los objetos dentro del mercado.[3] Aquí nuevamente parece que nos referimos a un contexto en el que las personas tienen contacto con muchas otras por una indeseable circunstancia, y que al "no quedar de otra" aprenden del lugar en el que viven. Algo así como apología de lo indeseable.

Nada más equivocado para pensar en la mayordomía urbana como un sistema de enseñanza-aprendizaje basado en un flujo de autoridades, en paralelo a interacciones cercanas a otros mecanismos de gobierno. Hablamos de un asunto de participación, que no es una mera interacción, sino de posición, conocimiento y saber respecto de la elaboración de relaciones entre materias e ideas y su puesta en circulación.

2 En un entorno tan denso, acciones como caminar por un lado de banqueta y no el otro o visitar a una persona antes que a otra, significan algo. Es importante destacar que éstas son acciones visibles. Decimos que las acciones-argumentos son argumentos gracias en gran medida a su visibilidad.

3 En un sentido amplio que va desde lo pensable hasta lo sensible.

Curso Propedéutico Onírico

Daniel Godínez

Dicen que los sueños solo son reales mientras duran, ¿puedes decir lo mismo de la vida?

Waking Life, película dirigida por Richard Linklater, 2001.

El presente texto comparte la idea de que los sueños experimentados por una colectividad en un proceso de trabajo creativo que vincula arte y educación, pueden ser empleados como herramienta experiencial de conocimiento; es decir, ser instrumentos de enseñanza y aprendizaje, para que a través de reflexiones y vivencias se generen nuevos significados de los recuerdos, emociones, deseos o miedos. Se trata de una experiencia de investigación-acción concreta en la que los sueños fueron el centro del proceso de comunicación, aprendizaje y generación de nuevas e inesperadas interrogantes, que tuvo lugar en el trabajo realizado a lo largo del *Curso Propedéutico Onírico*, a partir de una invitación en noviembre de 2015 del programa *Zonas Liminales*[1] y Yolia A.C,[2] para realizar una pieza en conjunto con las niñas adolescentes residentes en la Casa Hogar Yolia de la Ciudad de México.

Desde 2009 realizo mi obra en contextos específicos y comunidades, a partir de un sistema de trabajo inspirado en el tequio, forma de trabajo colaborativo y gratuito que reditúa en beneficio de una comunidad. Me ha interesado el tequio como sistema de organización y como una herramienta de composición artística, ya que me permite trabajar y ordenar elementos simbólicos para generar imágenes.

En muchas comunidades zapotecas, triquis y mixtecas de Oaxaca existe una relación directa entre las personas que curan, los sueños y la naturaleza.[3] Cuando son muy jóvenes, los futuros médicos y parteras saben que lo serán porque lo sueñan, y en esa realidad tienen sus primeras experiencias sobre el saber curativo. Es un despertar vocacional, y el primer estímulo de curiosidad para conocer al cuerpo humano en su relación

1 Mediante un programa de investigación-acción transdisciplinario, Zonas Liminales explora el arte como agente de cambio en situaciones de vulnerabilidad social. Este programa se desarrolla a través de procesos curatoriales y talleres donde se producen piezas, objetos y archivos que reflexionan sobre las múltiples relaciones entre enseñanza y aprendizaje. Zonas Liminales fue coordinado por Jessica Berlanga Taylor y Mauricio de la Puente.

2 Asociación Civil fundada en 1995 con el objetivo de ofrecer a niñas, adolescentes y jóvenes en alto riesgo social o con experiencia de vida en calle una propuesta de atención que favorece su desarrollo integral.

3 *Tequiografía No. 6, Salud*. Serie de monografías escolares realizadas en conjunto con la Asamblea de Migrantes Indígenas y el artista Daniel Godínez Nivón. 2010



Daniel Godínez Nivón *Recuerdo el día en qué nací. Será mañana*. 2017
Still de video Full HD Duración: 07:40"

compleja con el mundo material, espiritual y emocional.

Así, la manera en la que inicia la formación de los futuros médicos de estas poblaciones indígenas es mediante imágenes que se presentan en sueños. A veces son sensaciones corporales acompañadas por imágenes en las que ven sus manos resplandecer, observar detenidamente plantas de la región, o también al mirar un cuerpo de una manera inusitada, contemplarlo y paulatinamente entender cómo se relaciona con el entorno.

Algunas ocasiones se dice que en sueños pueden tener un maestro que les guía e instruye en la manera de ver y percibir los malestares y cómo curarlos. Saber curar conlleva una inmensa sensibilidad que implica ver la vida y la naturaleza con otros ojos.

Me gusta imaginar qué pasaría si existiera en un contexto escolar de educación básica y media superior un espacio para trabajar la relación de los sueños con el aprendizaje a través de la implementación de un taller que asuma la actividad onírica como un generador de conocimiento, y amplíe la manera en la que acontecen las experiencias de enseñanza y aprendizaje. ¿Será posible elegir profesión a partir de un sueño?

Decidí realizar el taller de los sueños que hubiera deseado tener en mi infancia y adolescencia, lo llamé *Curso Propedéutico Onírico*, inspirado en estrategias de aprendizaje de la partería tradicional ejercida en los sueños. Las sesiones consistieron en reuniones los domingos en Yolia y los miércoles en un sueño colectivo. La pieza final es la creación de una instalación escultórica colocada en el Iztaccíhuatl, a 4,280 m s. n. m., donde se representa un jardín de plantas fosilizadas que fueron soñadas durante año y medio de trabajo. Por sus cualidades materiales, cada planta está hecha para durar alre-

dedor de 5,000 años, de tal manera que el jardín soñado se integre a la montaña "Mujer Dormida".

Ensayo de Flora onírica

Flora onírica es la segunda etapa de la investigación, que surgió del *Curso Propedéutico Onírico*, basada en las plantas que soñaron las niñas de la Casa Hogar Yolia. A partir de los dibujos de esas plantas soñadas se inició el estudio de flora en colaboración con botánicos e ilustradores científicos de la Facultad de Ciencias de la UNAM.

En Botánica, flora se refiere al conjunto de plantas que pueblan una región (por ejemplo un continente, clima, sierra, etc.), la descripción de éstas, su abundancia, los periodos de floración, etc. Es el conjunto de especies vegetales que se pueden encontrar en una región geográfica, que son propias de un periodo geológico o que habitan en un ecosistema determinado. En este proyecto estudiamos plantas provenientes del territorio onírico, con la intención de elaborar una serie de ilustraciones y diagramas onírico-evolutivos que permiten extrapolar conceptos de Biología y Botánica a la interpretación artística de sueños con plantas.

Así, el ensayo *de Flora onírica* nace de un ejercicio de imaginación para realizar un análisis riguroso de especímenes vegetales provenientes del territorio de los sueños, bajo la visión y metodología empleada en el campo de la Botánica. Juntos estudiamos los especímenes de plantas que se han manifestado en sueños; analizar cada planta en cuanto a su taxonomía, semilla, crecimiento y relación filogéni-



Recuerdo el día en qué nací. Será mañana. 2017. Still de video Full HD. Duración: 07:40"

ca; es decir, la manera en la que pueden estar relacionadas entre sí las plantas de los sueños. En esta propuesta se considera al sueño como una experiencia estética y simbólica, en la que es posible ampliar nuestra percepción y participar en la generación de conocimiento.

Para esta etapa del trabajo es importante elevar la investigación al campo evolutivo, de tal manera que podamos estudiar no sólo cada planta soñada, sino su ancestro más remoto y discurrir cómo podría ser en el futuro. Para estudiar la Flora onírica es importante preguntarnos con las niñas de la casa hogar Yolia y los botánicos de la UNAM ¿Alguna de las plantas soñadas puede ser medicinal? De ser así, ¿podrían curar males que no sanan las plantas de este plano de la realidad, como, por ejemplo, la nostalgia? ¿Qué forma tiene su semilla y cuánto tarda en germinar? ¿Cómo se fecundan las plantas de los sueños? ¿Qué relación pueden tener entre sí las plantas en el territorio onírico? ¿De qué manera han cambiado y evolucionado las plantas soñadas?

Colaboradoras:
Neyva Elizabeth Bravo Escobar, Isabel Bravo Escobar, Teresa Bravo Escobar, Alejandra Raquel Medina, María Francisco Baltazar, Guadalupe Alvarado Alonso, Guadalupe Hernández del Ángel, Belén Hernández del Ángel, Wendy Cruz Rojas, Belén Guzmán Cruz, Karen García Benítez, Ximena Reyes Ríos.

Curadora de Zonas Liminales.
Yolia: Jessica Berlanga Taylor

Biólogos y botánicos de la UNAM:
Aldi de Oyarzabal, Martha Martínez Gordillo, Rosario Barrales Moreno, Ramiro Cruz Durán, Susana Valencia Ávalos, Ernesto Velázquez Montes.

Recuerdo el día en que nací. Será mañana.
Fotografía: Julien Devaux
Sonido: Félix Blume
Edición: Arjan Guerrero



Recuerdo el día en qué nací. Será mañana. 2017. Still de video Full HD, Duración: 07:40"

Formación de Grupos de Estudios Autodidactas de Arte Ampliado como propuesta educativa

José Miguel González Casanova

El fin de la educación es la formación de los sujetos, para ampliar sus capacidades de percepción, conciencia y voluntad, y mejorar su comprensión y acción en el mundo. Si la *libertad* es la *facultad o capacidad del ser humano de actuar según sus valores, criterios, razón y voluntad, entonces la educación es el proceso mediante el cual construye las bases para su propia emancipación.* La educación es "conducción" en su sentido etimológico, pero aprender a aprender se trata de la adquisición propia de saberes subjetivos e intersubjetivos por medio de la autoconstrucción de un sujeto que desarrolla sus facultades de elegir y actuar en sus realidades específicas.

Todo proceso de enseñanza-aprendizaje parte de construir y compartir saberes, es un acto creativo que busca la libertad por lo que no puede mantener el mecanismo de instrucción impositiva de valores y conocimientos en el que el estudiante es tan sólo un objeto producido para funcionar. Dentro de este mecanismo, el alumno es subordinado a estructuras de control de producción-consumo que buscan entrenarlo como una mano de obra más o menos especializada, cuya aspiración es llegar a ser objeto en un mercado laboral. Este mecanismo también le atribuye roles económicos y políticos, concibiendo al alumno –como decía el pedagogo brasileño Paulo Freire– como una alcancía vacía en la que se hacen depósitos bancarios.

Si revisamos la historia de la institución escolar, veremos que ésta ha tenido una evolución en la que repite las estructuras verticales de la Iglesia, la Fábrica y el Mercado, para establecer mecanismos de control social, por lo que no procura la formación de los sujetos con facultades propias sino su domesticación. Desde nuestro contexto actual en el que se ha naturalizado la escuela y la gran mayoría de las personas pasan aunque sea unos años –si no es que la mitad de su vida– en esa institución, los educadores y educandos tenemos que encontrar maneras de cuestionar su estructura y proponer alternativas pedagógicas que funcionen tanto dentro como fuera del sistema escolarizado.

Esto es posible si recuperamos en todos los espacios pedagógicos una concepción de la educación como proceso de emancipación subjetiva y por lo tanto, intersubjetiva porque –como dice Bakunin– "cuanto mayor es el número de personas libres que me rodea y más

profunda y más grande y extensa su libertad, más profunda y mayor se torna la mía". La educación debe ser de todos y para todos. Se trata de crear procesos de autoformación colectiva que faciliten la generación e intercambio de conocimiento. *Entre todos sabemos todo*, por lo que la ignorancia no existe y lo opuesto del conocimiento es la incomunicación del saber.

El aprendizaje se desarrolla en el intercambio de experiencias: el conocimiento se realiza vinculado a la práctica, se comprende y trasmite en una vivencia común en la que el saber se encarna en los sujetos, en personas específicas que lo interiorizan y practican en sus contextos particulares. La comunicación que suma experiencias amplía las cualidades de los objetos de estudio, las cosas adquieren múltiples interpretaciones cuando se trasmiten los saberes y son experimentados en diversos lugares y momentos.

Este texto propone la creación de *Grupos de Estudio Autónomos* (GEA) autodidactas como base de una metodología educativa, que puede ser escolarizada o no, con el propósito de establecer un compromiso con el aprendizaje y desarrollo de una investigación personal. Así como enseñar, compartir y aprender con los otros con el objetivo de colaborar en los procesos formativos de todos los participantes en el estudio-investigación-creación colectivo. Estos colectivos de aprendizaje pueden ser formados tanto en instituciones educativas y espacios culturales como en iniciativas sociales independientes. Idealmente esos colectivos en un futuro podrían articularse creando la red de conocimiento *Pangea*.

La propuesta específica de estudio de arte ampliado que aquí propongo parte de las experiencias desarrolladas durante 15 años en el Seminario de Medios Múltiples y por 10 en el Taller Interdisciplinario La Colmena. Fundé ambos dentro del contexto de la carrera de Artes Visuales en la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM. Y ahora los presento de una manera más abierta como una posibilidad de formación artística que pueda desarrollarse en otros contextos, incluyendo los no escolarizados, pues parte del trabajo autónomo de los colectivos es que no requieren en gran medida de un profesor, sino de la organización del aprendizaje colectivo que afirma sus intereses e investigaciones particulares. Ya sea en una estructura escolar o no, el grupo tendrá que negociar con las realidades de su contexto.

En el caso de la escuela, en la que están establecidos los espacios y tiempos de trabajo, así como los créditos y sistemas de evaluación, el colectivo de estudio aprenderá a crear las condiciones de trabajo junto con el profesor-coordinador

pero subordinando y aprovechando esas condiciones para su propia formación, la cual rebasa el orden institucional y que se basa en el compromiso personal de todos y cada uno con el ejercicio y ampliación de la libertad.

Para implementar estos GEAAA al sistema escolarizado, los maestros operan como elementos fundamentales. A partir de la libertad de cátedra guían la implementación de este grupo de estudio al integrarlo en sus asignaturas, eso ya es bastante, y se potencializa si al asumir un compromiso con la pedagogía escolar se consigue la cooperación de otros profesores con quienes repartir la impartiación de clases dentro de este círculo de estudios. Fácilmente se crea una GEAAA con tres maestros y un grupo de alumnos colaborativos que quieran aprender a ser autodidactas.

Dentro de un contexto escolar, los profesores se pueden coordinar en un proyecto académico que se inserte en la *currícula* en sus dos ejes temporales: horizontal de un año y vertical en el desarrollo de los posteriores. Se trata de hacer escuela dentro de la escuela y fomentar la libertad de consumir-producir-saber para así articular la formación de los estudiantes.

El objetivo de crear un GEAAA es la formación colectiva de los participantes, quienes se reúnen con un objeto de estudio común. Desde su autonomía y libertad de estudiar lo que se quiere aprender, cada grupo se constituye negociando con sus contextos. Cuando el colectivo se forma al margen de las instituciones, tendrán que abrir espacios de trabajo y formas de organización común dentro de sus contextos. Tal vez mediante el préstamo de lugares o ayudándose de instituciones, o puede ser que se usen parques, plazas, bares o sus propios talleres y casas. A los GEAA se le suma el reto de gestionar los espacios en el mundo. El GEAAA se organiza mediante una rotación de responsabilidades de coordinación académica, de clases o de misiones en proyectos colectivos, así como de las tareas de gestión de espacios. Exista o no un maestro coordinador, todos los participantes serán responsables de partes del proceso formativo.

El primer paso es reunir un grupo de personas afines para reunirse en torno a aprender algo juntos. Se unen por el interés de explorar un objeto específico de estudio común; uno en que cada uno cumple con su objetivo personal de investigación, a la vez que se incluye el de los otros. Claro que el primer objetivo es aprender y crear juntos pero se asume, a la vez desde el deseo personal, multiplicando las posibilidades y con la voluntad de todos los participantes de aprender y enseñar, de contribuir a la creación de

conocimiento entre todos y para todos.

Se trata de aprender lo que se desea aprender, pero ¿cómo saber qué se quiere aprender si por principio se ignora? Por medio del ensayo y error, metodología del arte, es que el estudiante encuentra e imagina lo que desea saber. Dice José Antonio Marina en su *Teoría de la inteligencia creadora:* "Convierto la búsqueda en un tanteo orientado. La orientación proviene del proyecto, pero ha de transferirse al espacio de búsqueda. Tengo que saber dónde buscar. Numerosas operaciones se integran en la búsqueda: la memoria, las operaciones perceptivas, imaginativas, inferenciales. Todas van orientadas a crear nuevos caminos. A inventar posibilidades". La inteligencia creadora es la que inventa sus propios fines. El proyecto de estudio es una invención subjetiva, autónoma y libre, que no crearía nada sí fuera la mera repetición de un logos impuesto.

Es el arte el que nos muestra aquí el camino pues como hemos dicho se busca la creación de conocimiento. Como dijo Giordano Bruno, "la poesía no nace de las reglas, sino que las reglas derivan de la poesía; y así existen tantas normas cuantos son buenos los poetas". No es posible hacerlo ni enseñarlo-aprenderlo siguiendo reglas establecidas precisamente porque se trata de crearlas. La creación es la reunión de cosas que antes no estaban conectadas, conjugación que se consigue a partir del ensayo y el error, en el que la intuición y la experiencia, dialogan con la razón. El creador parte de una intención pero se mantiene abierto al hallazgo, al que se suma la reflexión y el análisis en una sucesión de aproximaciones que se van considerando errores y aciertos consigue el encuentro y la elaboración de la obra. Asimismo, la definición del campo de estudio y el desarrollo de una investigación, se dan a la vez que se exploran. No es una ruta lineal preconcebida hacia un objetivo, sino una deriva en la que se va articulando el saber del sujeto y conforma la cartografía de sus intereses guiados por sus deseos de conocimiento. Este viaje puede ser realizado colectivamente, enriqueciendo el mapa al compartir las experiencias de aprendizaje.

En este punto podríamos afirmar que arte y educación, cuando son procesos emancipadores, pueden ser procesos muy cercanos, e incluso idénticos: ambos son generadores de conocimiento que amplían la percepción, conciencia, voluntad del que los experimenta. Desde luego no todo saber es una obra de arte, pero en la creación de conocimiento hay un tránsito que va de lo conocido al conocer, que opera en el sujeto con dispositivos fundados en la intuición, la imaginación y la sensibilidad, necesarios para su realización subjetiva.

El arte es un medio de conocimiento que parte de lo particular y desde su propia vivencia crea modelos sensibles de experiencia para circular en el mundo como artefactos que son usados para comunicarse. Crea lenguaje. Cada pieza, cada obra, al ser interpretada por un espectador es una nueva palabra en el mundo que permite desde su particularidad la puesta en común de una experiencia a la que significa colectivamente por la multiplicidad de lecturas particulares que abre. Las obras de arte reciben su significado de las lecturas que de éstas hacen sus públicos, y de la misma manera que ni un maestro ni una escuela son los dueños del conocimiento que trasmiten a un estudiante que las recibe pasivamente, ni el artista ni las instituciones del arte pueden erigirse como poseedores de la sensibilidad. En ambos casos artistas y maestros son creadores que abren procesos de conocimiento al ofrecer su experiencia, que inician cadenas creativas en las que tanto el público como los estudiantes participan activamente generando y ampliando el saber cuando lo interpretan y contextualizan en sus diversas prácticas. No se puede hablar de una separación entre producción y consumo en el arte ni en la educación ya que esta división corresponde más bien a una economía política hegemónica, establecida hace siglos, basada en la voluntad de dominio que ha asignado un rol de sometimiento a la mayoría de la humanidad, por parte de los dueños de los medios de producción e intercambio. Lo que también vale en los mecanismos sociales de producción y distribución del conocimiento, como es el caso de la ciencia frente a otras formas del saber en las Universidades. En la educación emancipada, en cambio, todos enseñan-aprenden y en el arte todos son creadores.

A partir de la experiencia de Medios Múltiples,[1] que en esta ocasión presento como un modelo educativo más abierto a posibilidades de réplica, en la conformación de un grupo de estudio del arte pueden ser propuestos los siguientes objetivos: generar investigaciones teóricos-prácticas interdisciplinarias en torno al arte público, buscar nuevos canales de circulación y lectura, y crear cadenas de arte y educación en las que la academia se integre a la vida. De esta forma, los alumnos son a la vez maestros, así como el público es también creador.

El aprendizaje del arte se da en la generación de experiencias comunes, en las que se integran artistas y públicos específicos. El saber del arte se da en la vivencia, su aprendizaje es resultado de su experiencia directa, que funciona como una herramienta de conocimiento cuando opera efectivamente en una realidad

1 Se puede visitar el sitio WEB: *http://www.mediosmultiples.mx/*

específica. En estas experiencias estéticas compartidas, generadas por los participantes de este proyecto, se amplían y entrecruzan los campos de la educación y del arte, tanto entre nosotros, como en la relación con los públicos que cada obra plantea.

Cada alumno del colectivo es un artista que, indiferente al juicio de calidad que en otros contextos pueda recibir su obra, asume un compromiso creativo con un proyecto serio y coherente con el contexto en que se realiza y el público con el que dialoga. Cada uno enseña para aprender. Los trabajos no se limitarán a la producción de objetos, sino que también estarán enfocados en la búsqueda de apertura de espacios de circulación del arte y a la participación del público en la realización de la obra.

Para el desarrollo de esta propuesta de estudio partimos de los siguientes principios:

- La significación del arte proviene de la lectura que realizan determinados espectadores. Por un lado, supone la producción de signos y, por otro, la generación de canales de circulación que permitan lecturas posibles.

- El saber del arte se da en la vivencia. El aprendizaje es resultado de su experiencia directa, el cual funciona como una herramienta de conocimiento cuando opera efectivamente en una realidad específica, en las conciencias y voluntades subjetivas e intersubjetivas.

- Las posibilidades de diálogo con esas realidades se dan muchos niveles y de manera múltiple, por lo que la obra opera mejor de manera interdisciplinaria: en el campo abierto, tierra de nadie, que favorece la creación de canales de comunicación y la ampliación de públicos.

Se plantean dos líneas de trabajo simultáneas: la articulación de una investigación personal y la de una investigación colectiva, que incluye todas las experiencias de los sujetos del grupo. Personalmente, cada participante desarrollará sincrónicamente su investigación en un proyecto práctico, planteado en un contexto social específico, y en una investigación teórica, que concluirá con un ensayo. Ambas serán complementarias y mantendrán un diálogo permanente por lo que se plantean con la misma hipótesis que se explora a la vez con las metodologías que los dos objetivos implican.

Hay que considerar que la reflexión teórica no justifica las obras, y que el texto no habla directamente de ellas, así como la práctica tampoco será una mera ilustración de las ideas encontradas en la investigación teórica. La idea es desarrollar ambas de manera complementaria y dialógica. A lo largo del trabajo, la

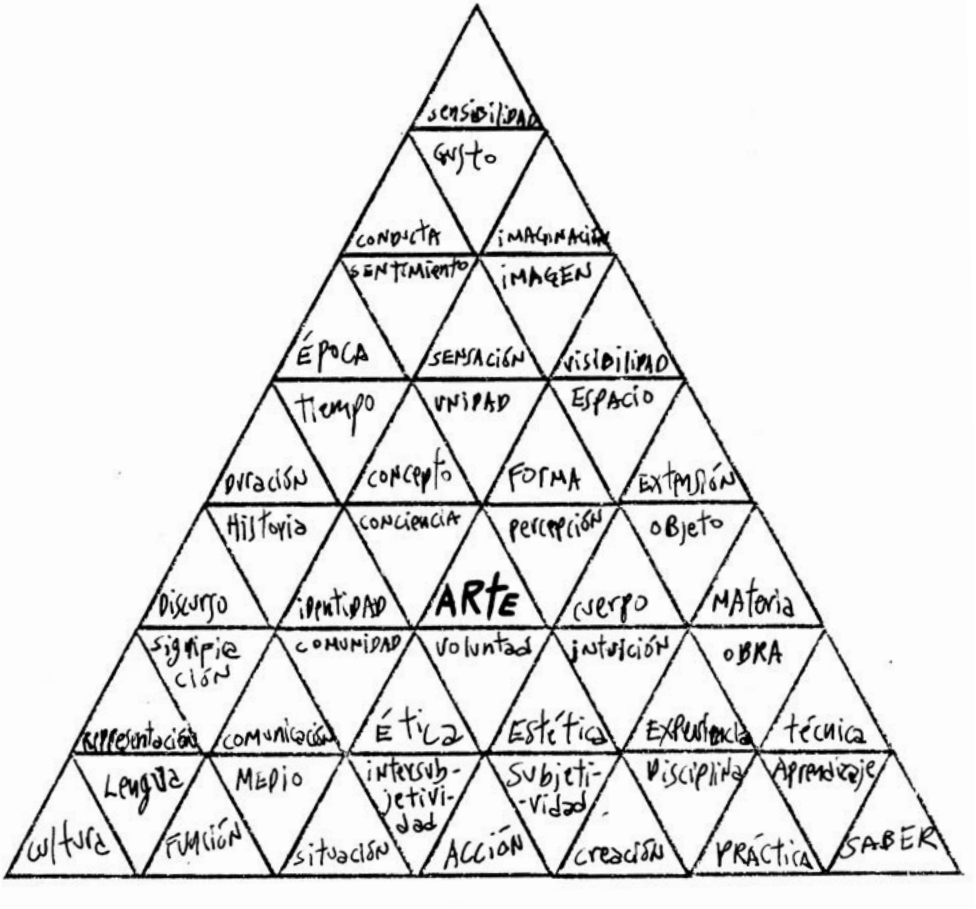
hipótesis se irá afinando de acuerdo con los hallazgos y al final puede llegar a ser otra, pero para que el estudiante no se pierda ante la diversidad de información y experiencias que encontrará en su recorrido, es importante mantener una idea central, que es la intención que motiva la dirección y que ayuda a la organización.

De esta manera se abre un trabajo interdisciplinario centrado en una investigación compleja que organiza la diversidad en función de un proyecto, relacionado en temas y propuestas específicas. Asimismo, práctica y teoría partirán de varias disciplinas subordinadas al proyecto, y es importante abrir el proyecto al uso de diversos órdenes del conocimiento y de las artes en la realización de su investigación.

Se realizan reuniones semanales que alternan lecturas compartidas, ejercicios prácticos, grupales e individuales, y la revisión colectiva de los proyectos.

Todas las investigaciones personales son compartidas y discutidas en el grupo, al tiempo que se realiza una indagación común en temas y obras colectivas. En el curso permanente se realizan diversos tipos de ejercicios teóricos y prácticos: se generan dinámicas, colectivas y personales, de creación, investigación y análisis; se discuten los proyectos y se comparte información, se organiza el trabajo personal en una estructura de colectivización del aprendizaje, en la que todos aprenden y enseñan. Así, se busca que los participantes aprendan a estructurar un discurso artístico a través de la lectura, escritura, discusión, investigación, producción e intercambio.

(Der.) Maquinaria de asociación triangular de conceptos que parte de la definición del arte como ampliación de la percepción, la conciencia y la voluntad. En esta red de triángulos cada concepto está rodeado de nociones que lo definen. Por ejemplo del triángulo que conforman PERCEPCIÓN-CONCIENCIA-VOLUNTAD , que es la ampliación del arte y lo que lo define, se puede derivar SENSIBILIDAD-COMUNICACIÓN-EXPERIENCIA, y el triángulo completo se inscribe dentro de SENSIBILIDAD-CULTURA-SABER. Este artefacto permite encontrar conjuntos de estudio en la relación que crean triángulos equiláteros con tres ideas en sus ángulos y una serie de conceptos en su interior. Estos 49 triángulos pequeños contienen a su vez infinidad de relaciones triangulares que definen relaciones y campos de conocimiento.


sensibilidad
gusto
conducta
imaginación
sentimiento
imagen
época
sensación
visibilidad
tiempo
unidad
espacio
duración
concepto
forma
extensión
historia
conciencia
percepción
objeto
discurso
identidad
arte
cuerpo
materia
significación
comunidad
voluntad
intuición
obra
representación
comunicación
ética
estética
experiencia
técnica
lengua
medio
intersubjetividad
subjetividad
disciplina
aprendizaje
cultura
función
situación
acción
creación
práctica
saber

Nuevos modelos museográficos

444 **Museo de Arquitectura Colonial**
Italivi Vargas/Taniel Morales

466 **¿Cómo usamos los museos de arte?**
Graciela Schmilchuk

476 **Mexímoron**
Balam Bartolomé/Christian Barragán

480 **Los Lobos | El reencuentro y la segunda consulta de las comunidades Wixaritari con sus ofrendas dentro de las colecciones del archivo de Dahlem, Berlín**
Gabriel Rosell
Xaureme Jesús Candelario Cosio

486 **MUCA-Roma, laboratorio de experimentación social y pedagógica**
Cecilia Delgado Masse

492 **El Museo del Pulque y las Pulquerías**
Allin Reyes

497 **Museo Comunitario Itinerante Barrio La Fama**
Selene Rodríguez

502 **Transcavaciones: experiencia transdisciplinar entre arqueología y arte**
Ulises Mora

Museo de Arquitectura Colonial

Italivi Vargas/Taniel Morales


REVISTA
2015


ENCABALGAMIENTO




TAXI
CDMX
$1,100= POR NIVEL
ELITE TEACHING CENTRE
INGLÉS • FRANCES • ITALIANO • ALEMAN • JAPONES
Prof. Celex UPIICSA
095·3128 y 21
RIO FRIO Nº 296 FTE. METROBUS

PARÁGOGE





EPANÁSTROFE


F
PLUS

CONGLOBACIÓN


Colonial


tapalapa






COMI
COLON



PARONOMASIA




APOSIOPESIS


CERVEZA
FRIA
Para
Llevar



RETRUÉCANO


bonampak



OPTACIÓN

¿Como usamos los museos de arte?[1]

Graciela Schmilchuk[2]

Los responsables de museos, tanto públicos como privados, imaginan que éstos son una institución generosa que ofrece a la población la posibilidad de conocer las colecciones únicas que han seleccionado y conservado, así como la de aprovechar tanto sus servicios como programas educativos. En realidad, el museo es una institución exigente que impone sus normas tanto explícita como implícitamente. Como usuarios tenemos el derecho de exigir que en vez de esa imposición, se establezca un pacto entre ambas partes a modo de una negociación constante y fluida. Por su parte, el visitante ofrece su disposición, su historia, sus necesidades e incluso su estado de ánimo al ingresar al museo. Este pacto es una de las condiciones de posibilidad del uso educativo del museo.

Los mensajes difundidos por el museo sobre su programación, al igual que cualquier mensaje publicitario, contienen información que no le sirve de igual manera a todos. Implican una audiencia objetivo discriminando al resto de la población. Si un museo de arte anuncia su exposición temporal exclusivamente a través del nombre del artista, por ejemplo, Roberto Cortázar, sólo quienes ya conocen su trayectoria entenderán que se trata de un pintor mexicano figurativo menor de 40 años y así elegirán si visitar o no la exposición. Quienes no lo conocen, pero que se mueven en un medio informado, podrán preguntar por él. El resto de la población, sin embargo, no recibe información suficiente como para despertar interés, por lo que suele optar por no asistir. Ante la exclusión a la que se ve sometida ese público perdido a su vez excluye.

¿Cuál es la exigencia implícita del museo? Un saber especializado por parte de la población expuesta a los mensajes publicitarios. ¿Qué ofrece? Sólo un nombre que apenas un porcentaje de la población reconoce.

Sabemos que más de 50% de los visitantes asisten al precinto por primera vez. Sin embargo, los museos suelen ser hostiles y mezquinos con los primerizos. El edificio pocas veces está precedido o rodeado por una señalización adecuada que sea visible a distancias próximas y medias. También suele suceder que se encuentre semioculto por árboles o por otros edificios. De modo que sólo llega sin problemas quien lo busca con interés, ya que el conocimiento previo de la

1 Escrito en 1990

2 Investigadora del CENIDIAP-INBA

localización no lo tiene el visitante al ser primerizo. Hay ocasiones en las cuales el museo ni siquiera anuncia el contenido de su colección, el periodo de la misma, las técnicas incluidas ni los servicios que pudieran ser atractivos para los asistentes como servicios de orientadores, guías, jardines, talleres, etcétera

Algunos museos, como el Rufino Tamayo de la Ciudad de México ya no son visibles desde las principales arterias que lo rodean, exceptuando un anuncio más apto para automovilistas que para peatones. De estos últimos el museo Carrillo Gil de Coyoacán se distancia a través de una gran rampa.

Una vez traspasado el umbral de los museos, esperamos ser bien recibidos, es más, esperados. La realización de estas expectativas puede divergir para diferentes grupos e individuos. Estas pueden ser visitar una obra o pieza icónica de la colección o un espacio informativo y de orientación con edecanes e inclusive una librería\tienda; además de todo aquello que nos prometa una experiencia atractiva y clara. Sin embargo, la realidad nos muestra que ante todo el museo nos pide pagar el derecho de entrada, censura el paso de ciertos objetos como mochilas, paraguas e incluso cámaras, nos manda al guardarropas, nos espeta un listado de prohibiciones sin explicación y a resumidas cuentas nos trata como sospechosos más que como invitados.

La recepción es un lugar y un momento clave de negociación. Allí podemos decidir si entrar o no, si aceptamos las condiciones o no. Para que esta negociación y pacto sean mutuos el visitante debe saber qué se le brindará.

Estas observaciones me llevan a replantear cómo se da la entrada al museo. Y a ponderar una respuesta: son muchas y podrían ser más amplias, tanto en el espacio público e informativo como en el entorno físico, en la arquitectura y en el personal del museo que nos recibe.

Si hay una figura asociada a los museos ésta es la del guardia con o sin uniforme. En su comportamiento se condensa la función principal atribuida al museo en relación con la sociedad: vigilar y castigar en contraste con un ofrecimiento al disfrute, la exploración y el aprendizaje. Los guardias, instruidos como personal de seguridad y rara vez como anfitriones, entablan la atmósfera de nuestra experiencia. Invertir o equilibrar esta relación es un giro copernicano que pocos museos en México han dado. La función de vigilancia parece desdibujarse en aquellos países o regiones donde el bienestar llega a la mayoría de la población y donde los hábitos de uso del museo se han arraigado con mayor profundidad; o bien, en lugares, donde la comunidad ha hecho el museo mismo.

¿Qué cuidan con tanto afán? El patrimonio artístico de la nación.

¿Cada uno de nosotros es parte de la nación? Eso es lo que necesitamos que nos hagan sentir.

Por otra parte, para que los objetos expuestos sea considerados "patrimonio" (lo valorado), su selección debería contar con el acuerdo de varios grupos sociales.

El discurso académico especializado está entrenado en la selección y disposición de los objetos, ello implica marcar en buena medida las condiciones modelo de recepción del público. Es decir, califica al público de conocedor, ignorante, sensible, etc., aunque no le dé los elementos requeridos para la apropiación de las piezas. Ya que eso lo deja en manos de la familia, la escuela o la lectura. Ésa es la oferta más común del museo: una selección de obras agrupadas mediante supuestos del saber académico y cargadas simbólicamente por lo bien que las hayan cubierto en los medios masivos.

El conocimiento previo de cada visitante suscita una respuesta que va de acuerdo con el tipo de museología propuesta por el museo. Respuesta que podría ser una de tres:

a. La que depende de otros espacios sociales, como la escuela, la biblioteca, etcétera, para ser entendida.
b. La que se centra en la transmisión del conocimiento cuidando que la emisión pueda llegar a coincidir con la recepción, de la que se dará más adelante un ejemplo.
c. La que se enfoca en el visitante, aclarando el punto de vista del emisor y ofreciendo una experiencia envolvente, de inmersión vivencial, además de un saber intelectual o contemplativo. Esta última rara vez se utiliza en los museos de arte. Sin embargo, es cada vez más frecuente en museos de ciencia, jardines botánicos, etcétera.
d. Ante el producto final –la exposición– se produce una pluralidad de transacciones en las que se ponen en juego todo nuestro bagaje de hábitos culturales, nuestra emotividad y disponibilidad intelectual a partir de los cuales "negociamos" los significados. Adoptamos o no la intención del emisor, logramos armar *nuestra* interpretación o quedamos con algunos fragmentos incomprensibles que, por la dificultad para relacionarlos con algo conocido, rechazamos, nos causan temor o incluso indiferencia. Es claro entonces que la estrategia expositiva del museo puede resultar determinante para que la población a la que desea dirigirse tenga una buena experiencia en el mismo.

Hasta hace pocos años escuchábamos en cada museo, en particular los de arte, que bastaba exhibir obras con algún criterio sencillo, cronológico o estético para ser apreciados por visitantes con sensibilidad. Se consideraba ofensivo informar, mediar o estructurar un discurso. Se separaba a la población entre conocedores y neófitos, con el sometimiento de los no conocedores a esas condiciones. Sólo un museo, el de San Carlos, hace 39 años se preocupó por dar visitas guiadas a niños de manera sistemática y de preparar algunos materiales didácticos. El Museo de Artes y Ciencias de la UNAM organizaba exposiciones y actividades paralelas admirables desde la perspectiva de la comunicación y la educación.[3] Le siguió el MAM, con una modalidad distintiva que combinaba animación con educación –nunca vuelta a retomar sistemáticamente–, luego el MUNAL y después otros. En el organigrama de los museos del INBA, no existía personal ni partida presupuestal para cumplir esta función. El avance ha sido importantísimo, lo suficiente como para que ningún museo deje de sentirse comprometido a prestar este servicio. Esa es la batalla ganada. Siguen otras que se refieren al qué y al cómo trabajar en servicios educativos.

En cuanto al qué trabajar, esta tesis acerca de que se requiere de un saber especializado sobre la exposición compromete a los educadores en museos a una especie de traducción de los grados variables de conocimiento de los visitantes. El desafío de hablar sus "idiomas" deja en claro que el punto de vista del curador o del equipo, o aún de la institución, no es la única ni el verdadero, sino sencillamente es una perspectiva interpretativa. En ese sentido, si bien es indispensable la comunicación y el trabajo en equipo entre investigadores, curadores, museógrafos y educadores, éstos deben saber que, por ejemplo, al estructurar los guiones de las visitas guiadas, están reinterpretando, rehaciendo simbólicamente las coordenadas, cambiando la sintaxis e inclusive la ortografía de la exposición.

Sabemos por experiencia que la palabra de los guías, y aún sus escritos, tienen autoridad sobre niños y adultos. Para los públicos no especializados, una vez que cuentan con más información y creen tener más herramientas para el reconocimiento y la comprensión, la exposición se vuelve más interesante. Es fundamental no abusar de ese poder, de no imponerse una vez más, sino de entablar un intercambio de conocimientos y sensibilidades.

3 La exposición Cultura-envoltura. No desperdicie: eduque, hecha a principios de los años setenta y dirigida a alumnos de diseño, permitió descubrir el enorme potencial educativo de los empaques. Además, se organizaron talleres para niños. Por su parte, la exposición *Arte cinético* en 1968, hizo girar la lógica de las exposiciones en museos ya que se podían tocar e incluso jugar con los objetos de la exposición.

En otro plano, más doméstico digamos, quienes laboran en servicios educativos son los únicos que se muestran como anfitriones, quienes parecen querer compensar la hostilidad de la institución. Habría que subrayar esta disposición con una ubicación adecuada en el espacio.

Cuando en la recepción no hay edecanes u orientadores –y sería estupendo que ellos y los custodios fueran estudiantes o tal vez jubilados amables– los Servicios Educativos deben dar la cara, eso al tener uno de sus puestos de trabajo en el vestíbulo mismo del museo. En realidad, todo el personal del museo debería estar en contacto directo con los visitantes. Deben poder ser anfitriones calificados para facilitar el acceso ya sea mediante una actitud abierta o con información pertinente. Eso invita al público a permanecer más tiempo o a desear regresar y explorar todas las posibilidades que ofrece el recinto.

La gama de servicios que los museos pueden brindar es muy extensa. Talleres, cursos, coloquios, conferencias, publicaciones para niños y adultos, consulta abierta a biblioteca, archivos y bodega; inclusive podría ofrecer de manera explícita encuentros periódicos con su director, curador, museógrafo o educador. Los principales interesados en conocer los criterios de trabajo del museo, profesionistas y estudiantes y maestros, sabrían que allí encontrarían una puerta abierta. Al mismo tiempo, para el personal del museo sería otra manera de motivar y también de *tomarle el pulso* regularmente a su público o a grupos de población interesados en participar de cerca en los asuntos del museo.

Los servicios educativos tienen un gran trabajo por realizar extramuros. Pueden actuar de la mano con promotores del museo quienes son una figura todavía no reconocida en los museos grandes y medianos. Pueden preparar materiales informativos y didácticos de cada exposición para enviar a las escuelas antes de cada exposición temporal o de cada visita programada. Los promotores pueden visitar escuelas y asociaciones para dar pequeñas pláticas sobre el museo y la colección para hacer el seguimiento de las visitas, consiguiendo retroalimentación de la gente acerca del museo e ir mejorando así la orientación de su trabajo.

Podríamos continuar esta enumeración indefinidamente. Sin embargo, lo más importante es reconocer que, a pesar de las dificultades financieras, la institución museo crece y está en proceso de comprender que los visitantes, es decir la sociedad, son destinatarios clave dan sentido al esfuerzo de coleccionar, investigar y exhibir el patrimonio artístico. Desde esta perspectiva podemos imaginar y

realizar lo que hasta ahora apenas vislumbramos como utopía.

Por supuesto, no podemos dejar de lado una función importantísima de los museos de arte: al coleccionar e investigar, contribuyen a expandir el conocimiento y la historia del arte.

Notas para una historia no escrita

A partir de estas observaciones quisiera relatar, a manera de testimonio, el trabajo que realizamos alrededor de una exposición que tuvo por objetivo que el aprendizaje y los mensajes llegaran al visitante, además de fomentar los múltiples usos y lecturas que provocara la exposición.

En 1981 acepté lo que resultó ser un desafío: organizar por primera vez los servicios educativos del Museo de Arte Moderno. Durante los primeros dos años, curadores, museógrafos y asesores de la dirección no concebían el por qué de invertir tanto esfuerzo "para nada". Su postura inicial era clara: el museo tendría público si el director era brillante, hábil y lograba programar exposiciones importantes, sobre todo extranjeras. Consideraban que había gente culta y sensible y gente que no lo era, población de la cual no valía la pena ocuparse. El museo podía y debía exhibir sólo obras de arte, tal vez algunos espectáculos vanguardistas de música o poesía contemporánea. Las actividades de difusión, que no incluían aún los conceptos de comunicación y educación, se circunscribían a conferencias de excelencia y a poco frecuentados ciclos de películas documentales sobre arte. Un diagnóstico de la situación y de lo que otros museos de la ciudad ofrecían al respecto, me enfrentaron con la necesidad de definir mi posición y poner en juego la imaginación.

Al menos dos posturas definieron mis iniciativas. La primera fue que había que explorar maneras de motivar el encuentro sensorial tanto visual, táctil como auditivo entre visitante y objeto, y aumentar su duración e intensidad. La segunda fue que, a partir de una mejor relación con las obras, éstas podían volverse una fuente de información y de reflexión cada vez más refinados.

En la medida en la que el diseño de exposiciones de arte ha borrado sistemáticamente los elementos contextuales, las actividades educativas deberían activar algo de los contextos perdidos o invisibles entre obras o conjunto de obras.

Estas posturas me llevaron a concebir la función educativa necesariamente ligada a la de motivación. Entendí que para que hubiera aprendizaje debía primero haber apropiación y que ésta siempre es parcial, se da mediante aproximaciones paulatinas. La programación de actividades y la experimentación alrededor de tales ideas me condujeron a algunos aciertos y a no pocos errores.

Un factor a tener en cuenta es que casi todas las actividades intentaban apoyar a niños o adultos dispuestos a visitar una sola vez cada exposición. Incluso cuando con frecuencia, la oferta variada de eventos lograba que regresaran al museo en más de una ocasión.

Uno de los aciertos se dio en el marco de la controvertida exposición *A qué estamos jugando? Del juguete artesanal al juguete tecnológico*[4] con Francisco Reyes Palma como curador invitado y exhibida de noviembre de 1984 a enero de 1985. Sus conceptos eran ricos y claros, le permitieron estructurar un guión histórico y temático alrededor de la dicotomía en los juguetes: antiguos y modernos, artesanales e industriales así como valorando los materiales y el ingenio para hacerlos y la mayor o menor riqueza de juego que pueden suscitar. Había un mensaje que era vital compartir: lo importante que es jugar y recalcar que los juguetes también son un medio que permiten al niño relacionarse estéticamente con los objetos.

El carácter de la exposición -pese al boicot sistemático de una museógrafa que desdeñaba tanto la colección como la idea de tener a niños en las salas- convocó a públicos más amplios que los de otras exposiciones del museo. Esperábamos principalmente grupos familiares, razón por la cual los mensajes y las actividades se dirigían de forma diferente a niños que a adultos. Durante la semana se ofrecían visitas guiadas particularmente lúdicas.

Los fines de semana presentábamos seis eventos estrechamente vinculados con la exhibición y su conceptualización. Más aún, 90% de los eventos fueron hechos por encargo e implicaron largas pláticas con los realizadores entre los cuales habían cuentacuentos, músicos, grupos de teatro, danza y animación teatral, títeres y *performanceros*. También hubo talleres de juego con juguetes y de juegos de banqueta para niños y adultos.

Hay pequeños matices o microacciones que producen efectos notables. Las notas que escribía al pie de los programas y de los boletines de prensa tenían un tono de interlocución directa con cada público objetivo. Yo no sabía nada de publicidad, pero sí intentaba dialogar francamente. A veces los encargados de prensa del INBA respetaban mi lenguaje y se publicaban tal cual en los periódicos. Otras veces me apoyaba en la distribución artesanal de volantes elaborados en el propio museo. El éxito de la exposición y de la programación fue cuantitativo y cualitativo. Años después de la misma, aún se siguen escuchando comentarios al respecto.

Hubo un taller que tuvo especial repercusión. Se invitó a la comunicóloga Sara Corona a coordinar talleres de juego

4 Libro-catálogo del mismo nombre, MAM-INBA, 1984. Véase texto introductorio de Francisco Reyes Palma.

con base en los héroes de las series televisivas. Si la televisión se había constituido en refugio de los niños, disminuyendo la acción y el placer del juego, era cuestión de restituir la actividad, la interacción grupal y el placer lúdico sin descalificar de entrada a esos distantes compañeros de la soledad. En los talleres se trabajó por separado con adultos y niños. Paralelamente se ofrecían visitas guiadas a los padres que lo prefirieran. Luego del taller, el cual se desarrollaba en los jardines, yo solía regresar a las salas con los niños a pedido suyo. La visión que tenían de los juguetes después de jugar era distinta a la que habían tenido antes del taller, mucho más activa, participativa. No intentaba dar visita-conferencia, sino estimular sus comentarios y preguntas. Ambas actividades resultaron francamente motivadoras. Invité a participar en los talleres a maestros que alguna vez habían acompañado a sus grupos escolares al museo, tanto de escuelas públicas como privadas. Además de concurrir, extendieron la invitación a otros colegas y conocidos. El contacto oficial con la SEP era en ese entonces poco fluido y resultaba más efectivo llamar personalmente a los interesados.

Para las salas de exhibición elaboré, en acuerdo con el curador, cédulas dirigidas a adultos y, probablemente por primera vez en un museo mexicano, a niños. Con ellas queríamos favorecer el diálogo familiar, provocar preguntas e invitar al juego. Las cédulas para adultos contenían tanto información como interrogantes y, por supuesto, estaban colocadas a la altura pertinente. Las cédulas para niños rescataban la dimensión histórica, de género, la posible revaloración del juego, de los juguetes artesanales y de los hechos por los propios niños. Estaban impresas en papel de color llamativo y ubicadas a menor altura. Se esperaba llamaran la atención de niños que rondaran los siete años aunque contábamos con que los padres fueran quienes las leyeran.

Transcribo a continuación las cédulas escritas para niños.

"Es muy probable que tus abuelos y abuelas se diviertan con algunos de estos juguetes".

"En tiempos de los abuelos de tus abuelos, niñas por un lado y niños por el otro jugaban con cosas así".

"¿Por qué será que niñas y niños juegan diferentes juegos?"

"Éstos son unos pocos ejemplos de la enorme variedad de muñecas que hacen los artesanos en México. Utilizan materiales baratos y naturales: papel, hojas de maíz, cera, barro, tela, estambre, pelo de animales y de elote y muchos más".

"Son tantos los materiales usados para hacer juguetes artesanales, que si te los digo todos nunca acabaría: paja, barro pintado, carrizo, cerdas, guajes, tejamanil,

cobre, hojalata, piedra, vara, tela, yeso, plumas, chicle, latón, papel, hueso, concha, azúcar, alfeñique."

"La tele me tienta con tantos juguetes que antes de poder entretenerme mucho con los que tengo ya quiero comprar otros."

"¿Y éste es el mejor amigo con quien jugar?" (Junto a las máquinas electrónicas)

"Y si el juguete lo hace todo, ¿ yo a qué juego?"

"Hay juguetes que realizan los más diversos movimientos y sonidos con mecanismo de liga, tensión, resorte, tracción, presión, péndulo, engranes, fuerza de gravedad, manivela, cuerda, vapor, baterías, electricidad y de muchas otras maneras."

A diferencia de las exposiciones de pintura o escultura, la de juguetes no requería en todos los casos llamar la atención sobre el objeto. Debido a su inserción en las prácticas cotidianas y a su significación afectiva, esa atención estaba garantizada. Pero sí valía la pena sugerir algunas pistas. Lo importante era poder reflexionar sobre el objeto y poder verlo desde un punto de vista que no fuera exclusivamente el de la nostalgia o la posesión voraz.

Diariamente recorría las salas y observaba a los asistentes. En efecto, las cédulas para niños fueron mayoritariamente leídas por ellos y motivaron conversaciones entre niños y adultos.

La asistencia fue numerosa. La osadía de presentar esta colección en un Museo de Arte Moderno coincidió con el cese de funciones de la directora y su equipo. Los públicos habían comprendido la dimensión estética de los juguetes y el porqué de su presencia en ese recinto, no así las autoridades. La crítica de arte enmudeció ante un fenómeno que la rebasaba.

Si nuestras acciones tuvieron algún alcance educativo fue en el marco de una estrategia de comunicación trabajada en equipo desde el inicio con la organización de la muestra. A falta de un estudio riguroso de recepción, es posible afirmar, sin embargo, que hubo al menos cambios de actitudes observables y persistencia de las experiencias en la memoria.

Por parte de los visitantes, percibimos un acercamiento distinto, más confiado al Museo de Arte Moderno, el cual se dignaba ocuparse no sólo de arte sino de estética de la vida cotidiana.

Algo similar había sucedido un año antes, durante la exposición-evento de arte sociológico *La calle ¿adónde llega?* coordinado por Hervé Fischer y en el que el objetivo comunicacional, sustentado en un intenso programa de motivación, permitió nuevos tipos de apropiación del MAM.

En los dos casos el museo se había abierto simbólicamente a la población,

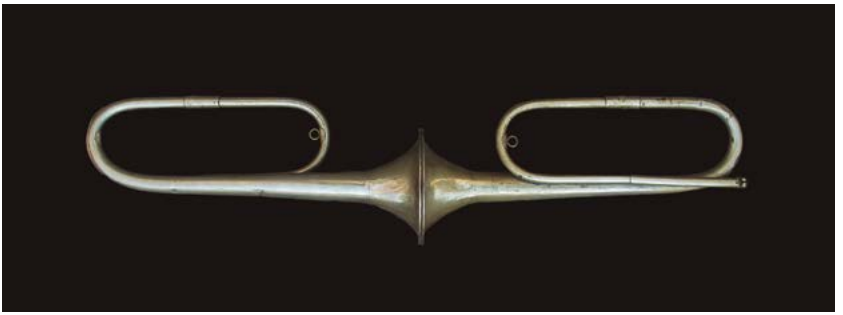
superando su hostilidad tradicional frente a ella.

Dedicar tanto esfuerzo a la motivación no implica una concesión populista, como alguien sugirió, sino la comprensión de algunos fenómenos socioculturales que distancian a la población de los museos. Son pocos los obstáculos que se pueden sortear desde la acción desde adentro pero esos pocos, trabajados con seriedad, dan frutos sorprendentes. No se trató nunca, para mí, de llenar el museo de gente a como diera lugar, con cualquier tipo de eventos sino aquellos trenzados al contenido y metas de las exposiciones.

El museo no exhibe objetos sino conocimiento sobre los mismos y siempre desde cierta perspectiva. La conciencia de este hecho es la que está transformando la orientación comunicacional y educativa de la acción museística.

Mexímoron
Museo Nacional de las Intervenciones Ciudad de México

Balam Bartolomé / Christian Barragán



Tlatelolco-Nativitas, 2019

La historia, de acuerdo con el historiador y antropólogo Miguel León-Portilla, no es asunto del pasado; en palabras suyas "la historia sólo existe en un presente, en el presente en que ocurrió y en el presente en que nosotros la evocamos, la estudiamos, la investigamos, pensamos en ella, la conocemos".[1] La historia no pertenece al tiempo, sino a las mujeres y hombres que lo habitan. Este hecho se expresa en los relatos y objetos de ese pasado que testimonian lo acontecido y se mantienen latentes en el presente. Ejemplo de ello es el mito fundacional de México-Tenochtitlán encarnado en el escudo nacional y que circula cotidianamente al intercambiar cualquier moneda, lo que ilustra cómo la historia se acuña diariamente. La tarea del artista consiste en atender la encrucijada donde convergen el tiempo histórico y el contemporáneo.

Mexímoron es el título de la exposición del artista Balam Bartolomé que, con curaduría de Christian Barragán, se exhibió en el Museo Nacional de las Intervenciones[2] (MNI) durante 2018. Dicho proyecto permitió una revisión crítica de encuentros interculturales, vinculando materia histórica con materia estética para cuestionar la vigencia de los con-

1 Miguel León-Portilla, "El Templo Mayor en el pensamiento nahua", *Conferencia magistral del ciclo La plaza principal, su entorno y su historia, Ciudad de México,* 4 de septiembre de 2014, Dirección de Estudios Históricos del inah. Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=qxvtE8MRGBk].

2 El Museo Nacional de las Intervenciones preserva la memoria histórica alrededor de las intervenciones militares que ha sufrido México desde su conformación como nación. Se enfoca principalmente en la Intervención norteamericana de 1846, la Intervención francesa de 1861 y la Expedición punitiva contra Francisco Villa de 1916.

ceptos de nación, frontera, patria y migración. Considerando que los conflictos bélicos, políticos y económicos provocan migraciones donde los afectados se desplazan buscando la supervivencia y satisfacción de las necesidades más elementales, *Mexímoron* buscó paralelismos entre acontecimientos del pasado y su réplica en el mundo contemporáneo.

Uno de estos casos sucedió entre los años 1845 y 1852 con la Gran Hambruna irlandesa, cuando la pérdida de la cosecha de papa provocó la muerte por inanición de un millón de personas y la migración de un millón más, la mayoría hacia los Estados Unidos. Una vez en América, los inmigrantes varones fueron obligados a unirse al ejército e ir a la guerra contra México. De ellos, un puñado desertó del ejército norteamericano al sentirse identificado con la causa mexicana por ser similar a la circunstancia de Irlanda respecto a Inglaterra, donde una potencia económica, militar y protestante, como los Estados Unidos, actuaba en oposición a una Irlanda pobre y católica, como México.



Como consecuencia de esta guerra, México perdió la mitad de su territorio. En este marco, la batalla de Churubusco representó un papel cardinal. La reyerta sucedió en el área que actualmente alberga al MNI, antiguo Convento de Churubusco, y fue clave para decidir la victoria en favor del país del norte. Con estos antecedentes, *Mexímoron* confrontó objetos históricos pertenecientes a la colección del museo con otros de la autoría del artista. El hecho de mostrar el proyecto en el escenario protagónico de los hechos posibilitó una metaficción entre dos disciplinas con el objetivo de activar una serie de preguntas que permitieran a los asistentes la reflexión y libre asociación en medio de los eventos citados.

¿Dónde comienza y dónde termina la identidad?, ¿dónde la soberanía y dónde el territorio?, ¿qué determina una frontera y qué define la identidad de un país?, ¿es la identidad una marca?. ¿cuándo se es un expatriado y cuando un inmigrante? ¿cuándo un patriota y cuándo un traidor? *Mexímoron* no intentó responder estas preguntas, sino provocar una lectura activa de las mismas, para ello contrastó expresiones culturales bajo distintas estrategias, a partir de la paradoja hermafrodita encarnada en el término *madre patria.*

Esto se logró a través de recursos retóricos como el anagrama, la paradoja y el oxímoron. Un ejemplo lo encontramos en *Bad Hombres* (2018), donde el artista trabajó en colaboración con un taller de talavera tradicional. El resultado fue una mezcla de los imaginarios folclórico y tecnológico, tradición versus innovación, con el propósito de abordar la reconfiguración constante de las fronteras, la intervención manifiesta en la lucha contra las drogas y otras aún más veladas, como la manipulación a partir de las telecomunicaciones. Tomando en cuenta el escenario geopolítico actual, los objetos, testimonios y obras de la exposición permitieron reflexionar sobre el hecho de que *libertad no es independencia*: un contrasentido que interpeló directamente al espectador. Otro oxímoron que confronta la naturaleza dialéctica de los protagonistas en los conflictos bélicos es el del patriota (P) y el desertor (D), cuya definición cambia dependiendo el sitio desde donde se observe y que implica defender o abandonar un ideal. Para desarrollarlo, *Mexímoron* recurrió a la historia del Batallón de San Patricio, formado por soldados irlandeses que desertaron del ejército estadounidense para defender la soberanía mexicana durante la Intervención norteamericana. Al llegar a su fin, los San Patricios sobrevivientes serían marcados con un hierro al rojo vivo con la letra "D", por desertor.

En México sus integrantes son considerados héroes y patriotas, mientras que para los norteamericanos son traidores y desertores. El trabajo expuesto puso en juego ambas perspectivas. Otra salida fue el uso del retruécano y la paradoja, como sucede con la escultura *Doble diana sorda* (2018), en que dos Estados-nación se enfrentan a través de una presencia encarada a sí misma. Contraponiendo y sellando con cera dos clarines, propios de la banda de guerra, la escultura ubica al espectador ante el no-espacio donde se definen y cancelan las fronteras, pero también donde se reconcilian. Siguiendo tal línea de pensamiento tenemos la animación *Patria Pirata* (2018), en la cual se intercala el anagrama contenido en ambas palabras para descubrir variaciones sobre un mismo cuestionamiento: ¿cómo es que una nación y su población, que han sido intervenidas y saqueadas durante siglos, se mantienen en pie?, ¿cómo es que la identidad de un país absorbe la influencia extranjera y se transforma mediante la apropiación de bienes culturales externos?, ¿cuáles elementos culturales delinean la autenticidad de un pueblo?, ¿qué significa para los ciudadanos del presente pertenecer a su país?,





¿cómo se ligan al suelo que pisan?

Hoy por hoy, cuando la coyuntura política en el mundo es crítica, cuestionar estos conceptos es de vital importancia y obliga a preguntarnos qué tanto ha cambiado el escenario político desde el siglo XIX. La brecha económica y la explotación entre el primer y el tercer mundo permanece, la disputa global del poder y las intervenciones por parte de las grandes potencias militares y económicas aún define los términos geopolíticos, las zonas de conflicto se han diversificado y ocurren también en el espacio virtual, en redes sociales como Twitter o Facebook, cuyo impacto político es igualmente notable.

La exposición dispuso un mapa con múltiples planos de información y cuestionamientos alrededor del arte como un puente reflexivo entre historia y estética. Se aprovechó el formato museológico y el discurso expositivo de la institución histórico-antropológica, bajo el hecho de que, en contraste con la institución de arte contemporáneo, donde la carga ideológica del contenedor hace que lo ahí expuesto adquiera cualidades, en el museo histórico el contenido nutre a su continente. Esto, en conclusión, permitió cuestionar simultáneamente el potencial ideológico y dogmático del museo como generador de conciencia y verdad. Mexímoron es testimonio de una de las muchas circunstancias que, desde el pasado, articulan nuestro presente.

Los Lobos | El reencuentro y la segunda consulta de las comunidades Wixaritari con sus ofrendas dentro de las colecciones del archivo de Dahlem, Berlín

Gabriel Rosell

Desde hace seis años me han invitado de manera constante a participar en las ceremonias de las comunidades wixaritari de Tuapurie.

Durante estas ceremonias se le cambia el nombre de las cosas, de algunas plantas maestras, los nombres de las personas participantes e incluso de los centros ceremoniales. En noviembre de 2016 dentro del archivo del Museo Etnológico de Dahlem hicimos dos ceremonias. La primera fue para reafirmar el permiso otorgado en 2005 por el mara'akame Dionisio de la Rosa, quien nos concedió la autorización para consultar las ofrendas de la comunidad que se alberga en Dahlem la segunda ceremonia fue la de Los Lobos en los bosques de Brandemburgo. Después de la segunda ceremonia regresamos al archivo. En esta ocasión, todos debimos

+Rawetsixi | wixaritari ki'eka'atari yute'+tsi ma'u-ta'-iwa'ukairawetsixi memuyukunakix+ pini wewiya kaka'+yari tiwapini ti'uyepinetsié dahlem

Xaureme Jesús Candelario Cosío

Ne Nemuta'ini'eri'e ataxewime witari ma'utinena kename mawariya matine'i-katsi'e wixaritari tu'apuritari waki'e-karitsié nekeheta'axeni, ana yetiy+'a-nenitsi'e, ter+warika yutiwapa'a ite'+ri, yakatixa'+ kete tetewa, yakuta Ki'ekari Mukumane kenti'ukutetewa. Noviembre 2016, pini meripa'+t+ timi'eme ti'uyepinetsie Museo Etnológico de Dahlem, hutak+ tekani'ukayaxe mat+'ari muwa pini meripa'it+ timi'eme ti'uyepinetsi'e Mara'akame Dionisio De la Rosa ni'uyutawa'uni ni'utatunu'ani 2005, tixa'+t+ kwati'uyehanenik+ pini tetekumay+'anikeka'i meriki'etari tiwapini Wixaritari muwa Dahlem. Hutari'eka kati'ukayaxit+ k+mukite metakuta sam+rawetsixi meni'utaxe'iyeri'eni t+ranika tsata Brandemburgo, ariketa tenanu'axi'+ni Pini meripa'it+ timi'eme ti'uyepinetsi'e

de cubrirnos con tapabocas, guantes y batas ya que las ofrendas habían sido envenenadas durante la Guerra Europea de 1939 a 1945 con DDT, arsénico y mercurio antes de ser enterradas, con el propósito de salvarlas de la destrucción e impedir su venta.

Al entrar al archivo, los mara'akame comenzaron a cambiar el nombre a todo el equipo de filmación. Convirtieron a Melanie, la técnica de audio, en la Ingeniera Tuuká, es decir, la Ingeniera Camarón. Siguieron los operadores de cámaras, Agnesh fue renombrada como Profesora +rawe´ukaratsi o Profesora Loba; Juan, el Ingeniero Kauxai teewi o ingeniero Zorro El Largo. Xaureme interlocutor y pieza clave para las dos consultas y reencuentros en el museo de Berlin, fue el Profesor Kapuwi, que quiere decir Profesor Lince. Los mismos mara'akame se convirtieron en el Especialista Tatsiu o Especialista Conejo, y el doctor Kauxai el Grande, el Dr. Zorro. Mi hermana la coorganizadora de las dos consultas fue convertida en la Dra. Kauxai ukaratsi y yo, en el Dr. M+ik+rí, el Doctor Tecolote.

Así eran todos los días, nos vestíamos con los trajes protectores y cambiábamos de nombre. Al salir y tirar nuestra recién otorgada piel protectora, recuperábamos la identidad humana. La última en llegar fue Irma, la camarógrafa de la segunda semana, ella por especializarse en hacer

muwa Dahlem, muwa teyi'una'+t+ tema'utakux+'ax+'a, tema'uta'e'imax+'a, pini tete'anakapi, meripa'it+ pini muwa tiyepine ti'utiu'ayemari'e tim+'iyakamek+ titetewakamek+ DDT, arsénico metakuta mercurio, ariketa mukate'ukie he'imana manu'at+ wa'+kawa kuyexa 1941. Pini Meripa'it+ timi'eme ti'uyepinetsi'e Mara'akate mama'utahax+'atsi'e teyuna'ime tete'uximayaka'i +kiyaki muyu'at+ka matatsititer+wax+, Melanie eni'erika +keneka'i muwaparie ingeniera Tu'uka, la ingeniera Tuk+, yaxe'ik+'a ter+warika yi'uyeweiyakai muwatá ti'+keme mamut+k+ka'i m+k+ Agnesh +rawe Ukaratsi Ti'+kitame, Juan ta ingeniero Ka'uxa'i Tewiyari o ingeniero kauxai te'ewi, Xaureme ni'ukame hutarieka metakuta naime rakumate mat+ari ti'ukatsut+'apait+ uwa xe'iyerika pini wa'+kawa meripa'itimieme tiyepinetsie Berlín Ti'+katame Kapuwi kanayani.

Mara'akate kwinie meta'akumaiti manak+ne xewit+ Tatsiu xewit+ta ikwame Kauxai Mauyumarie.

Ariketa ne'iwa m+k+ metakuta hutarieka Mayewe wa+kawa tatsiparewi'et+ Dr. Kauxai Ukaratsi, neta Mi'+k+r+ tetatiket+'ani kemari tahe'ima nunuwame tete'anakapini tuka'arik+ yetete'utah+'awe+, tewayek+netsi'e tapini tetekuh+nax+'ame watetehaukawiwi'e-

las tomas cenitales sobre una mesa del archivo, fue llamada Xurawe, la Estrella, por estar siempre sola en lo más alto mirando, siempre mirándonos.

En las mañanas al llegar al archivo, después de los trajes, entrábamos a los pasillos donde se encuentran las ofrendas wixarika. Ahí junto con los mara'akame, observábamos las cajas, buscábamos qué había. Encontramos la silla del venado, los morrales, las esculturas de madera, los instrumentos para cantar... Por su parte, los mara'akame seleccionaban qué objetos se iban a ver ese día y el orden en que se iban a observar.

Los mara'akame vinieron a reencontrarse y consultar sus ofrendas y al mismo tiempo de hacer una selección de aquellas que representan algún animal o planta extintos hoy en la sierra o aquellos instrumentos que tuvieran elementos clave: plumas, flores, pigmentos, etc. También buscaban dibujos, patrones o técnicas de tejidos desaparecidos de la comunidad. Los mara'akame me indicaban cuáles ofrendas fotografiar y si había necesidad de filmar un detalle, así como si se requería documentar el envés de la ofrenda.

Con estas fotografías haremos un cuadernillo, que se distribuirá en la sierra Wixarika para recuperar el conocimiento perdido que se encuentra en estas ofrendas.

me hik+rix+'a tetah+'awe a+x+ anemek+ ketetewak+.

Hutarieka semana tete'uweiyakaku Irma ti'+keme meta'a, m+k+ wa+kawa rakumait+ +kiyatsie wapaiti ti'utametsie awet+, m+k+ta Xurawe katiniuter+warieni wapaiti yusa+ta hakawet tatsihakaxeit+ tatsihaka'ix+ariekai.

Ximeri temeta'axi'+ni pini wa+kawat+ meripa'it+ timiemetsie ti'uyepine Dahlem, tapini tete'akapime yapa'uku temautahax+ani kewa Wixaritari wapini reyepine, Mara'ate wahamat+a teyuna+ti tete'antiyepiex+ani mekuta tetexeiya teti'iwa'uni tita tetekaxeiya, Maxa Uweni, k+tsiutsiurite, k+ye tsatsaiyari, pini tiyuit+wate hamutikwika wa+kawats+...

M+k+ Mara'akate, yemetiy+ni tita tukarik+ metetixeiya, meta kuta kentinanake yu'ut+a kenrewetika yu'ut+a kenreuyukuhana.

Mara'akate memuk+nix+'a merikietari tiwapinik+ mahau iwaut+kat+, yaxeik+a metakuta mete'anyete+x+t+ kewa remiemietexi hipat+ tewaxi yatakuta ite'+ri hipat+ ti'umaweri h+ritsie wewiya piniyari ranpine hipat+ yetipat+ rayepit+ka an+, tu'utu, uxa wa'+kawats+...

Hipame tete'anyewawaka'i pini wewiya ti'ut+kait+ wewiyari x+karayepika, itsari +kitsikayari hik+ri remawe h+ritsie.

Transcripción del video

Gabriel: ¿Con qué objetos será mejor comenzar hoy? Vamos a verlos. ¿Quieren comenzar con Muwieri? D.Niuweme-A mí me gustaría primero ver más cajas.

Gabriel:¿Les gustaría empezar con estos objetos? No sé qué son.

Xaureme: ¡Ah! son de las comunidades Nayeeri/Cora.

Gabriel: ¿Prefieren ver en estas dos cajas o la caja que tiene Tepari?

D.Niuweme: Mejor comenzar con Tepari.

D.Agustin: Sí. Mucho mejor.

D.Niuweme: Todos estos están fuera de orden. Ningún cuidado fue puesto en ello, esto me hace enojar. Esto no me gusta. No me gusta el hecho de que ningún cuidado fue puesto en estas cosas. Sin un especial cuidado estos objetos permanecerán separados y perderán su significado. ¿Entiendes Dr. M+ik+rí? No entienden el significado de estas cosas y la importancia de que permanezcan en un orden especifico. Esto duele, lastima a la comunidad.Se pueden enfermar por tener estos objetos separados y fuera de orden. Ya los puse en el orden que deben estar, tienen que permanecer así. ¿Entiendes?

Viola König: ¿Y todo esto para que tiene que estar junto?

Xaureme: Son los elementos que van juntos siempre.

Mara'akate pimenetehah+'awekai ketipa'+meme neraka'+kekekai x+ka heyeme kwatihek+a tita tawari kwatiyuwewieri kwatihex+a.

Ik+ +kiya ayehut+ka'ime Xapa watiw+t+ka tekanitawewiekuni, m+k+ta hiritsie temiyetuani wewiyate mayehut+ka katiyuwewiet+ri mana me ixeiyat+ tawari meminet+'ani.

EB140017.mov

M+'ik+ri= Tita meri tetixeiya hi'k+?

M+'ik+ri= K+m+tsi tenitixeiyakuni

M+'ik+ri= Muwierik+ xetekatsut+'ani?

D. Niuweme= Nematsi netsinake ti'uyepit+ka'ata tawa'ari tex+ha'ukaniere.

M+'ik+ri= Ik+ ti'uyepine hutameta xeteha'uxeiku, nusu Tepari muyemane?

D. Niuweme= Aix+ ane tsepa Teparimuyemane.

D. Agustín= Aix+ anekuta.

D. Niuweme= Ik+ na'it+ aix+ kware'ukupine kentinanake.

D. Niuweme= Nenakaha'at+yeikatsi aix+ kware'ukupinek+ au'eriet+ xeik+a ranyutin+'+.

D. Niuweme= Kwanetsinake. Keti'u Kwanetsinake karik+ts+ mete'uti'utax+tsie aixi makwate'upik+.

D. Niuweme= X+ka aix+ kaurukupika ik+ts+ wewiya xeik+ari tehuke+'a kets+ karantin+ka.

Viola König: ¿Y con qué función?

Xaureme: Son los patrones, los mensajeros, porque si no se muere un venado, no hay ceremonia.

Viola König: Pero, ¿es para el ritual?

Xaureme: Si no hay maíz, no hay ritual Pero, ¿es para el ritual? esa es la base de los rituales. Si no hay peyote no hay, ésa es la trilogía el maíz, el venado y el peyote. 'Tons si no hay venado no hay ritual. Es muy importante cambiar la colección al orden que el mara'akame ha dado.

Viola König: Sí, es como un juego, como un rompecabezas. Creo podríamos hacer eso. Pero primero tendríamos que digitalizar las colecciones y al final nosotros decidiríamos si las dejamos con el orden que ustedes dicen o el del señor Preuss. Porque una vez que la colección esté digitalizada tendremos un registro de orden del señor Preuss, y éste no se pierde

Actualmente se produce entre los mara'akate, autoridades de la comunidad wixarika y demás personas involucradas en este proyecto, un escrito dirigido al Museo Etnológico de Dahlem. Acompañado por una documentación fotográfica, se exige tanto al Museo Etnológico de Dahlem como al Acervo cultural Prusiano, que se respete y se reconozca el orden determinado por las autoridades wixaritari sobre cómo guardar las ofrendas e instrumentos pertenecientes a su comunidad dentro del acervo.

D. Niuweme= Pereikamait+ye'ika ek+ Dr. M+'ikiri?

D. Niuweme= Ik+ts+ makwahe'itimait+k+ka kehapa'+ re'uku'utinekeyu.

D. Niuweme= Kiekari re'ikuku'ine ik+ yereukupinek+.

D. Niuweme= Kwiniya nantineweni ik+ yere'ukupinek+ a'uerit+.

D. Niuweme= Aix+ neti'upiniri p+kere'ukupika uxa'at+ni.

D. Niuweme= Pere'ikama'it+ya?

Xaureme= Ik+ keti'uru tiyun+t+ na'it+ aix+ re'ukupika?

Xaureme= Na'it+ pini paim+ katine'uyukahanani nait+ p+katinepika.

Viola= Kehapa'+t+t+?

Xaureme= Karik+ts+ m+k+ mananyeteni mik+ meni'ukamet+ni, x+ka maxa ka'um+ni kewanet+ mawarixa rena'ake.

Viola= Kuta Mawarixa katimieme?

Xaureme= Xika iku umaweni, mawarixa kwa'uyuwewixime.

Viola= Kuta Mawarixa katimieme?

Xaureme= Karik+ts+ mawari pa'+mi te'ukuhanani.

Xaureme= X+ka Hikuri umaweni kewatsi mawarixa, heyemek+ts+ katiha'ikaka Niwetsika, Maxa y Hikuri.

Xaureme= Maxa x+ka umaweni, mawarixa neumawe.

Xaureme= Mara'akame ni'ukieyats+ waikawa taye'axe, pini kename keti'uwapa






kenti'upinirix+ kemutay+ pini p+kere'u-kupika.

Viola= Heyemek+ts+ au'eriet+ tantixa-murie waikari hapa´+.

Viola= P+tex+ka uy+nits+ ney+we. Mu-ha'it+'a naime pini meripa'i temitidigi-talizar+wani, muwatari ta'ame temixewi-riya x+ka aku xeme xemait+ka hapa'+ tetepikuni yatakuta Preuss kenti'upi hapa'+.

Viola= X+kari pini meripa'i timieme te'utidigitalizar+wani manari temeixei-yeni Preuss kenti'ut+a kehapa'+ yu'ut'+a repit+ka kare'utax+ri'ex+'anik+ pini.

Hik+ teniwewieka itsakate metaku-ta Mara'akate Kiekatari teyun+t+, hipat+ ma'aye'ut+ ik+ uximayatsikatsie Xapa ut-sika tewewieka Pini Meripa'i Wa'+kawa ti'uyepineta Timiemieta'atari Dahlem.

Xapa ni'ukiyari kane'utin+ka +kiya wa+kawa ayehu'ut+, ik+'ik+ wa'+kawa tewarayekwewirieka Pini Meripa'i Wa'+-kawa ti'uyepineta Timiemieta Dahlem metakuta Acervo cultural Prusiano, he-imana mekeha'ukanu'aka kehapa'+ ti'u-piya kehapa'+ re'ukupika kemamut+y+ Its+kate Wixaritari ik+'i pini Merikietari Takie Kiekari Waweya wapini ti'uyepi-netsie Dahlem.

Kwe Tuxaripa Guadalajara, Jalisco,
28 de marzo de 2019.

MUCA-Roma, laboratorio de experimentación social y pedagógica: Arte, diseño y arquitectura

Cecilia Delgado Masse

Antecedentes

Según su definición en el diccionario, el museo es "una institución sin fines de lucro cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición al público de objetos de interés cultural" dice la RAE. Sin embargo, el museo requiere cada vez más, en tanto dispositivo de producción de discurso, de una resignificación que responda a los contextos históricos, sociales, políticos y económicos que lo hacen pertinente y necesario.

MUCA-Roma tiene su antecedente en la Galería Universitaria Aristos (1963-1998), ubicada en el Conjunto Aristos (1961) de José Luis Benlliure. El cual estaba ubicado en Insurgentes Sur #421, en la Colonia Hipódromo Condesa, siendo uno de los ejemplos más destacados de la arquitectura moderna en México. Su propósito era el funcionar como una extensión de los programas culturales de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Para 1999 surge el proyecto MUCA-Roma bajo la dirección de Sylvia Pandolfi y su equipo curatorial Luis Gallardo y Jorge Reynoso Pohlenz, manteniendo la misma función como extensión de los programas culturales del Museo Universitario de Ciencias y Arte MUCA Campus, ubicado en el corazón de Ciudad Universitaria así como su estructura. Además, se agregó un coordinador y se lanzó como un Centro de Agitación Cultural donde se expondrían propuestas más audaces y provocadoras de los jóvenes creadores, fundamentalmente las aportaciones que realiza la generación de artistas jóvenes [...] entre 30 y 40 años"[1].

El nuevo espacio se ubicó en abril de 1999 dentro de una casa de una sola planta ubicada en la calle de Tabasco #71 en la colonia Roma. Para 2006, el museo se traslada a una casa de tres plantas estilo porfiriano (1916) de José de la Lama, ubicada en Tonalá #51, manteniendo el propósito de atender a una comunidad artística emergente.

Muca-Roma en tanto museo universitario surge en un momento de exploración, cuando la idea de museo se resignifica para generar un espacio de experimentación e interlocución más amplio entre diversos actores. Por ejemplo, la comunidad artística contemporánea

1 *Gaceta Universitaria* No. 3270, 19 de abril de 1999. Consultado el 15 de febrero de 2019 en http://www.acervo.gaceta.unam.mx/index.php/gum90/article/view/43955

emergente que se salía de la producción tradicional para proponer otras formas de exhibición que se venían explorando. Seguido de la figura del curador o comisario como gestor y productor de discurso, así como la profesionalización del campo de la museología y finalmente, la búsqueda de una interlocución con otros públicos fuera del Campus Universitario ante el nuevo orden que adquiría la estructura urbana de la Ciudad de México.

Desde sus inicios han transitado diversos coordinadores: Luis Gallardo Esparza (1999-2001), Sara Beltrán (2001-2002), Bárbara Perea (2003-2006), Gonzalo Ortega (2007-2013), Guillermo Santamarina (2010-2013) y Mariana David (2013-2016). Esta última, a mediados de 2015 implementa el programa "Derecho a la ciudad" con el fin de proponer un laboratorio de gestión cultural que respondía al "interés de la ciudadanía por encontrar plataformas de participación y de la búsqueda aparente de una buena parte de la comunidad artística por encontrar respuestas creativas fuera de la lógica del mercado"[2] y el cual surgía a partir de las reflexiones en torno a los 30 años del sismo de 1985. La importancia del cambio residía en su pertinencia, ya



que resultaba necesario ante la pérdida de la articulación social frente a las políticas neoliberales de gentrificación en la estructura urbana. Anteriormente, el museo había dejado de lado la naturaleza de su vocación y su estructura de operación, dejando la programación a diversos agentes externos que apelaban al derecho del espacio sin definir las responsabilidades y obligaciones que involucraba el ser una institución pública.

Un modelo de estructura de operación universitaria

En enero de 2016, por invitación de Graciela de la Torre (Dirección General de Artes Visuales), asumí la coordinación del museo partiendo de un análisis sobre su naturaleza, el desarrollo de sus anteriores gestiones, sus derivas, las condiciones del espacio y la estructura de operación que lo conforman. Por lo que propuse un modelo de trabajo y operación dónde las prácticas creativas contemporáneas del arte, el diseño y la arquitectura emergente conformen una

2 Entrevista con Mariana David: El nuevo proyecto del MUCA Roma por Código. 25 de junio de 2015. Consultado el 15 de febrero de 2019 en [https://revistacodigo.com/arte/entrevista-con-mariana-david-el-nuevo-proyecto-del-muca-roma-enrique-metinides-janine-gordon-damian-ortega-fernando-ortega-yameli-mera-gabriel-kuri-jeronimo-hagerman-miguel-calderon-carlos-amorales/]



plataforma de investigación, creación y formación con un criterio social, reflexivo y crítico. Todo esto en relación con las formas en que la estética como experiencia pedagógica y la creación construyen comunidad. En especial, un espacio para la formación de universitarios interesados en las dinámicas de producción museológica y museográfica, así como la práctica de profesionales interesados en proyectos de carácter participativo con un perfil social.

El papel inmersivo que conlleva el acto creativo lo entiendo como lo señala John Dewey.

En toda experiencia integral hay una forma porque hay una organización dinámica. Llamo dinámica a la organización porque emplea tiempo para completarse, porque es un crecimiento. Hay un principio, un desarrollo, un cumplimiento. El material es ingerido y digerido por medio de la interacción con esa organización vital de los resultados de una experiencia anterior, que constituye la mente del que la elabora. La incubación prosigue hasta que lo concebido es creado y se hace perceptible como parte del mundo común. Una experiencia estética puede acumularse en un momento, solamente cuando el clímax del largo y duradero proceso anterior llega con un movimiento tan demarcable que lo absorbe todo, haciendo olvidar el resto. Lo que distingue a una experiencia como estética es la conversión de la resistencia y la tensión, de las excitaciones que tientan a la distracción, en un movimiento hacia un final satisfactorio e inclusivo. [3]

Este modelo se concentra en responder una serie de preguntas para lograr un perfil institucional que ofrezca una oferta cultural en los museos de la UNAM que considere las condiciones espaciales del propio inmueble. Es decir, la recuperación de su estructura original al eliminar una serie de mamparas que pretendían funcionar como cubo blanco. Además de concentrar la programación en proyectos que apelen a los procesos que involucran la producción creativa, considerando al equipo, los grupos críticos de operación, los invitados y los visitantes del museo en el desarrollo y producción del discurso de los temas tratados. Se plantea que los proyectos se presenten como binomios de los ejes de trabajo, donde el arte pregunta, el diseño propone y la arquitectura genera las condiciones de

3 John Dewey, *El arte como experiencia*, Madrid, Paidós, 2008.

espacio necesarias para la exploración de temas. Tornándose en un *work in progress* que se va articulando mediante diversas dinámicas que involucran el ejercicio del taller, la interlocución interdisciplinaria mediante foros y la consideración del espectador como un agente proactivo del ejercicio museológico.

¿Qué es MUCA-Roma?

Es un espacio universitario experimental y emergente situado en uno de los circuitos creativos más importantes de la Ciudad de México, el cual ha transformado la condición periférica en la que se encontraba sujeto el Museo Universitario de Ciencias y Arte, ubicado en el Campus Universitario.

¿Por qué?

Por la necesidad de atender a una comunidad creativa emergente mediante la exhibición de metodologías y procesos de operación museística que promuevan y vinculen el trabajo entre las comunidades universitarias, académicas, profesionales y urbanas.

¿Para qué?

Para crear una plataforma de profesionalización y aprendizaje colectivo que vincule la teoría con la práctica mediante el ejercicio museológico, generando puentes de colaboración que contribuye a la transformación de un modelo social-participativo y comprometido con



el contexto actual.

¿Quiénes lo integran?

- ***Personal base:*** un coordinador, tres becarios, una secretaria, ocho vigilantes y tres encargados de intendencia.
- ***Consejo académico:*** se compone de seis especialistas en el ámbito académico, creativo y museístico, quienes dictaminan de manera crítica el programa de exposiciones. Sus miembros proponen proyectos y evalúan las propuestas externas, así como las iniciativas de colaboración inter-institucional ponderando los aspectos operativos, de factibilidad, oportunidad y coherencia estética, teórica, académica y pedagógica de los proyectos.
- ***Vinculación universitaria:*** a través de grupos críticos de estudiantes que realizan su servicio social o sus prácticas profesionales. Los grupos se conforman por seis personas que

integran los equipos de trabajo, los cuales van rotando de acuerdo con los proyectos. Generalmente son entre tres y cuatro los grupos operativos los que rotan a lo largo de un año. El programa tiene como fin establecer un cruce de metodologías de trabajo profesional que establezca una red de vinculación y colaboración continua con las distintas facultades de la UNAM y de otras universidades a fin de generar una plataforma de conocimiento común.

¿Cómo?

A través de sus programas de vinculación universitaria, exposiciones y el programa público que las acompaña.

Vinculación Universitaria

Grupos críticos: son una plataforma de aprendizaje que liga la teoría con la práctica mediante la vinculación de estudiantes con el ámbito creativo y profesional contemporáneo. Además, proporciona herramientas y prácticas reales de trabajo para que los participantes desarrollen su potencial.

Seminarios especializados con facultades: estos seminarios generan investigaciones específicas en temas de desarrollo urbano, social y ambiental que fortalecen e impactan a la comunidad local de la Roma y sus alrededores.

El programa de exposiciones se concentra en la construcción cultural de discursos plurales –especialmente aquellos que proceden de colectivos minoritarios, silenciados o periféricos- y discursos alternativos –basados en la diversidad cultural, social étnica y territorial-, donde los públicos asumen un papel proactivo.

El programa público integra diversas actividades que van desde procesos de investigación y conceptualización de los proyectos que utilizan el formato de taller, seminario o presentaciones, hasta etapas de producción, conservación, y mantenimiento de cada uno de los proyectos que se desarrollan con los invitados.

Actualmente MUCA-Roma fomenta, investiga y difunde la producción contemporánea del diseño, la arquitectura y el arte, entendiéndose como un espacio que involucra y promueve los cruces entre aprendizaje y el trabajo creativo entre las comunidades universitarias y urbanas. Todo esto con el fin de generar una reflexión crítica a partir de la experiencia museística como una herramienta que produce el conocimiento.




muca •
Roma

El Museo del Pulque y las Pulquerías; entre la tradición, el oficio y la comunidad

Allin Reyes y Luis Salgado/Fotografías de Angélica Hernández.

El presente continuo

En el año 2015 surge la Asociación Nacional de Pulquerías Tradicionales, asociación civil la cual pone en marcha el Museo del Pulque y las Pulquerías (en adelante MUPyP). Una iniciativa autogestiva pionera en la Ciudad de México que abre sus puertas para continuar con la difusión de la cultura y tradiciones en torno al maguey, el pulque y las pulquerías. La asociación es resultado de un trabajo de más de una década gracias a la mancuerna entre colectivos de artes multidisciplinarias, amantes del pulque, quienes hicieron de las pulquerías un punto de reunión para rescatar su memoria. También en esta, encuentran un foro para exponer sus trabajos y colaboraciones. La asociación civil es abanderada por tres jicareros herederos de la tradición pulquera; César Ponce, Mario Soberanes y Fernando Lozada Morales.

El MUPyP abrió sus puertas el 8 de febrero del 2019. Siendo un espacio donde se puede conocer tanto la historia del pulque, sus raíces, procesos de elaboración, como a la gente y lugares que le dan vida a esta bebida de tradición milenaria. Se ubica en Avenida Hidalgo 109, colonia Guerrero, en el emblemático Ex Convento de San Hipólito, y a un costado de la iglesia en la CDMX.

El MUPyP busca desmitificar, dignificar y resignificar las tradiciones del pulque y las pulquerías, contribuyendo a difundir su importancia en la historia, economía, cultura y política de nuestra sociedad, con el propósito de preservar en la memoria colectiva y el patrimonio tangible e intangible de esta bebida que comenzó siendo para dioses y que hoy es parte de todos nosotros. Tiene como objetivo fundamental crear un punto de encuentro para la construcción del conocimiento en las múltiples disciplinas tangentes, así como la difusión de diversas expresiones artísticas y culturales.

El pasado continuo

A continuación, se enumeran de forma cronológica las acciones que llevaron este proyecto a formalizarse y continuar con una labor cultural a la par del comercio del pulque en las pulquerías y otros espacios llevadas a cabo entre 2010 y 2018.

El Colectivo Cultural Pulquero

Este colectivo está formado por artistas plásticos, músicos, fotógrafos, cronistas,

antropólogos, historiadores y jóvenes interesados en documentarse, investigar, informar y quitar del imaginario colectivo aquellos estigmas que existen sobre el pulque. Durante años se han reunido en diferentes pulquerías tradicionales para compartir diversas expresiones de arte, música y literatura. Las jornadas culturales han involucrado lectura de poemas, crónicas de barrio y cuentos que se desenvuelven en ambientes pulqueros, exposición de pinturas y conciertos de músicos de diferentes géneros. A la vez han contado con pláticas sobre los procesos para "curar" el pulque, sobre los elementos que le dan calidad, charlas sobre las formas de elaborar la bebida desde su extracción de ciertas variedades del maguey y la limpieza y cuidado extremo en su preparación para ofrecerlo con el grado óptimo de fermentación. Además, también se han llevado a cabo conservatorios sobre la evolución de las pulquerías en la Ciudad de México en armonía con los parroquianos que también aportan sus experiencias y vivencias.

El mes cultural pulquero

Cada año se celebra el "mes cultural pulquero". Durante cuatro fines de semana de algún mes en las pulquerías, se realizan actividades culturales como música, exposiciones, narración de cuentos, lectura de poesía, pláticas, etc.



La Feria de las pulquerías tradicionales y revista *La Panana*

Desde su primera edición en septiembre de 2015, el éxito de la Feria de las Pulquerías Tradicionales ha ido en aumento. Surgió como acción cultural heredera del mes cultural pulquero, que ya se celebraba con éxito en diversas pulquerías de la Ciudad de México.

A partir de entonces, la Feria de las Pulquerías Tradicionales estableció un nuevo estándar de eventos culturales, a la par que se consolidaba esta Asociación. Sirvió para que muchas pulquerías, que jamás habían tenido contacto entre ellas, comenzaran a intercambiar opiniones, proyectos y conocimientos. Pero lo más importante de esta Feria es la apertura al gran público. Se ha celebrado en sedes tan importantes como el Museo de los Ferrocarrileros de la CDMX o el Centro de Negocios de la alcaldía Azcapotzalco.

La Panana es nuestra revista cultural. Entre los contenidos podemos encontrar entrevistas, reportajes, bonos de descuento, un directorio de pulquerías (equivalente a nuestro mapa interactivo)



y mucho más. Los textos corren a cargo de diferentes compañeros del Colectivo Cultural Pulquero. El número cero salió a la venta en la V Feria de las Pulquerías Tradicionales, celebrada en diciembre de 2017, en el Centro de Negocios de Azcapotzalco. No tiene una periodicidad regular.

Primer concurso de narrativa corta del pulque y el maguey

El Primer Concurso de Narrativa Corta del Pulque y el Maguey fue organizado y realizado por el Colectivo Cultural Pulquero y el Colectivo Sembrando Letras en las instalaciones de la Pulquería La Victoria, lugar en donde César Ponce (actual administrador e impulsor del MUPyP) y don Demetrio Ponce (propietario de la pulquería) abrieron las puertas de este lugar para que fuera posible el evento.

La convocatoria invitó a participar a público en general interesados en compartir textos originales y de su autoría referentes al pulque y al maguey. El concurso buscaba dignificar al pulque como bebida y a las pulquerías como espacios culturales de convivencia sana. La respuesta fue buena, con la participación de aproximadamente 200 personas que enviaron sus escritos por correo electrónico, entre los que figuraban algunos participantes de diversos estados de la República.

Desde la apertura del museo se han realizado más de 50 actividades culturales multidisciplinarias dentro y fuera del mismo. Entre éstas, presentaciones de libros y fanzines, conferencias, exhibiciones de música y danza y exposiciones itinerantes. En tres meses de operación han asistido más de 5,000 personas tanto al museo como a dichas actividades.

El futuro potencial

Aunque el proyecto como institución aún es joven, dentro del plan museológico se vislumbra una misión centrada en difundir y resignificar a la bebida fermentada. Sin embargo, somos conscientes de los nuevos retos de los museos frente a sus públicos diversos, y una intención hacia la museología crítica. Lo que distingue la gestión de este proyecto de otras instancias, tanto públicas como privadas, es su surgimiento y permanencia en el ámbito comunitario. Este proyecto cuenta con tres ejes de acción distribuidos en los distintos programas y actividades que están desarrollándose:

- Construcción y divulgación del conocimiento sobre el maguey, el pulque y las pulquerías.

- Resignificación de tradiciones y proyección comunitaria.
- Equidad económica de trabajadores del arte y la cultura.

Para llevar a cabo los dos primeros ejes de acción se implementan programas y actividades como son:

El programa el Museo fuera del museo, que desarrolla exposiciones itinerantes y/o actividades paralelas en espacios privados o públicos. En el mes de abril de 2019 se hizo una galería fotográfica que explica la gestión del proyecto en Almoloya Biker Festival y el UTA Insurgentes. Llevando ámbitos museísticos a espacios con un público distinto al habitual.

La Operación Maguey 2.0 es un programa centrado en difundir la importancia del maguey desde un contexto biológico, económico, histórico, social y cultural como una planta emblemática nacional a partir de actividades lúdicas y aprendizaje compartido.

La quema de Judas

Es importante rescatar las tradiciones de la vida popular de las pulquerías como son los juegos y las fiestas. Sabemos que es imposible recrearlas tal como se solían festejar, entendemos que nos encontramos en otro tiempo, por lo cual encontramos la manera de modernizar y resignificar las tradiciones. Es el caso de la quema de Judas, fiesta con la que concluye la



Semana Santa y motivo de gran júbilo en las pulquerías (ya que muchas cerraban sus puertas y el sábado de Gloria ofrecían una magnífica festividad). Aunado a la celebración, está el reconocimiento del talento de los artesanos dedicados a la cartonería y una convocatoria a fotógrafos que aborden la temática.

Torneo de albur, talleres de *rentoy* y rally de pulquerías

Estas actividades están enfocadas en mantener una relación estrecha con las pulquerías tradicionales y poder llevarlas a otro público, así revitalizar la vida cotidiana de las mismas.

Exposiciones temporales e itinerantes:

Se prevé realizar exposiciones sobre temas tangentes al pulque, pero también convocatorias y colaboraciones con artistas de todas las disciplinas.

Actividades culturales con enfoques semanales:

Jueves de literatura. Presentaciones de libros, textos y crónicas a través de sus autores.

Viernes de raíces y folclor. Espacio para la presentación de música y danza tradicional mexicana.

Sábado de jóvenes al grito del pulque. Presentación de géneros musicales como rock y sus variantes, impulsando la escena emergente local y nacional.

Domingos familiares. Presentaciones de libros, conversatorios y actividades para público infantil.

Eventos especiales. Noche de museos, participación en el programa oficial en coordinación con la Secretaria de Cultura de la CDMX.

El tercer eje responde a la búsqueda de equidad económica para trabajadores del arte y la cultura. Se pretende llevar el proyecto autogestivo a prácticas de economía equitativa. Para esto es necesario repensar los espacios independientes fundamentados en modelos de negocio que sean capaces de subsidiar las propuestas culturales. Sólo así podremos crear verdaderas plataformas para las expresiones artísticas y el rescate y preservación del patrimonio cultural tangible e intangible del país.

Han sido muchos casos en la Ciudad de México en los cuales espacios independientes tienen un enfoque de bar. Sin embargo, en este afán de abanderar la contracultura arrastran prácticas de informalidad a las propuestas que presentan. Es esa estética de lo arrumbado, de lo mal hecho, de lo improvisado, lo que le resta seriedad y validez a los colaboradores, artistas y gestores involucrados. De nuevo esta falta de profesionalización segrega las expresiones, los actores y al espacio mismo.

Tenemos que dejar de ver la cultura como un accesorio en todos los niveles. Para el gobierno la cultura es lo que adorna los objetivos políticos. En los museos privados, se deben crear modelos de autogestión, otorgando pagos justos a los colaboradores, elencos, artistas y personal involucrado en la promoción artística y cultural de los recintos.

Museo Comunitario Itinerante Barrio La Fama

Norma Selene Ruíz Rodríguez

Iniciaré esta líneas invitando a las y los lectores a imaginar que la historia que hoy les narro corresponde a un guión museográfico, así el presente texto estará compuesto por diferentes salas (o capítulos). Será una visita guiada para conocer un acervo de ideas, aprendizajes y procesos que invitan a reflexionar sobre el arte, la educación, la cultura y de manera especial, el importante papel de los museos comunitarios para el desarrollo de la sociedad. Iniciamos entonces el recorrido por la historia de un barrio y los trabajos de una comunidad para fortalecer su identidad y sentido de pertenencia.



Sala 1, esta es mi comunidad

El barrio La Fama se encuentra al sur de la Ciudad de México en la Alcaldía Tlalpan. Es una comunidad antigua cuyo origen y territorio se relacionó estrechamente con la instalación en 1831 de la Fábrica para Hilados y Tejidos "La Fama Montañesa", la cual aprovechaba los torrentes de agua que el manantial de Fuentes Brotantes, la proporcionaba y que por muchos años movieron su rueda hidráulica industrial, principal generadora de energía para la maquinaria y sus procesos.

Esta factoría fue en su momento una de las primeras industrias del país e importante fuente de empleo obrero en Tlalpan. Indiscutiblemente el desarrollo que tuvo como industria fue gracias al trabajo de sus obreras y obreros. "La mano de obra inicial fue de origen campesino, peones de rancho, leñadores, carboneros, horticultores y tlachiqueros. Mujeres y niños con el paso de los años pasaron a formar parte importante de esta clase obrera, en el año de 1879 ya constituían el 36% de la base laboral y para 1919 representaba ya un 46% "[1]. A partir de entonces las y los habitantes de este antiguo barrio se dedicaron a la fábrica, heredando a sus familias no solo una posibilidad laboral, sino también una identidad, un territorio, el desarrollo de una cultura obrera llena de tradiciones: su fiesta para la Purísima Concepción, patrona de las obreras y obreros, la

1 Antonio Espinosa Hernández, "La Fama montañesa y su barrio obrero", en *Manovuelta. Suplemento*, núm. 7, año 4.

Exposición del Museo Comunitario Itinerante. Plazuela del Barrio La Fama. Año 2007

conmemoración de fechas significativas, la narración de leyendas, el desarrollo de actividades artísticas, culturales y deportivas, así como trasmisión de saberes con la historia oral fueron caracterizando y dando identidad al barrio de La Fama. Frente a la fábrica se ubicó La Plazuela de La Fama, quiosco, escuela primaria y parroquia, con el trabajo de las y los obreros, cuyas luchas político-laborales fueron muy intensas en el pasado. En 1986 la fábrica fue decretada como monumento histórico, y en 1998 cerró, acabando su ciclo de producción de hilos y telas de algodón. La maquinaria paró pero no se detuvo la historia; el barrio comenzó a transformarse, las familias tuvieron que salir a buscar trabajo y la dinámica comenzó a cambiar. Hoy vemos que las nuevas generaciones desconocen su pasado pero también que algunas familias originarias, orgullosas descendientes de las y los *textileros*, muestran gran interés por mantener sus mejores tradiciones, compartir conocimientos sobre su historia y luchar por su patrimonio cultural: un manantial vivo y área natural, sus vestigios prehispánicos, momentos históricos, patrimonio arquitectónico e industrial, persiste un fuerte sentido colectivo, para su preservación y difusión.

Sala 2, Arte y conciencia en La Fama

En el año 2006 algunas vecinas y vecinos formamos un colectivo cultural comunitario llamado *Arte Consciente en La Fama*. Nuestro interés se centró en la reactivación y aprovechamiento de los espacios públicos y lugares significativos para nuestra comunidad, buscando vivenciarlos y tomar conciencia de la herencia cultural que recibimos. Dimos vida a un programa de gestión cultural comunitaria impartiendo talleres de artes para niñas, niños y sus familias, montando exposiciones, organizando presentaciones de artes escénicas con artistas locales y de comunidades vecinas. Desde su origen el colectivo ha impulsado de manera intensa el proyecto para la fundación de un museo comunitario en el Barrio La Fama para que sobreviva la memoria de las obreras y obreros textiles. Arte y conciencia son los dos pilares de nuestro enfoque: las artes como fuerza generadora de ideas significativas y creación; conciencia como parte integradora de un pensamiento funcional y estructurado, que nos permita entender y reflexionar sobre nuestra realidad. Consciencia también para adentrarnos en la memoria y conocer nuestro pasado común.



Exposición de Pintura Infantil. Museo Comunitario Itinerante. Plazuela del Barrio La Fama. Año 2009

Sala 3, Museos comunitarios



"Un museo tradicional consta de una colección, un espacio y un personal dedicado a la conservación de ambos. Esta definición presupone que todo museo está constituido por una colección de objetos a los que se adjudica un valor temporal" [2].

No dudamos del valor educativo y social que tienen los museos, el riesgo es que algunos son creados por grupos o élites que buscan legitimizar un discurso, imponer una visión que responda a intereses económicos o políticos y no se enfoquen en el desarrollo de una comunidad.

Ante esto, resulta interesante crear un modelo más flexible en donde el interés o la importancia del museo no radique sólo en la colección que alberga y en la cantidad de gente que la visita, sino en las personas y en cómo generar para ellas experiencias significativas, que les nutran tanto conocimientos como sentimientos.

Como el interés por conocer, difundir o preservar el conocimiento no es exclusivo de un grupo social, sino que es inquietud natural de la mente humana, podemos afirmar entonces que cualquiera de nosotros podemos participar en la creación de un museo aportando nuestro conocimiento o nuestras habilidades creadoras. Entre más enriquecedora sea la participación con ideas y acciones, y con la organización comunitaria, mejores procesos de transformación social obtendremos, duraderos, de impacto positivo y desarrollo de las comunidades.

"Los museos comunitarios son iniciativas que responden a la urgente necesidad de muchas comunidades de defender su identidad, constituyen una respuesta a procesos de globalización que imponen sistemas, valores y modelos de vida enajenantes" [3].

Son espacios no sólo físicos, sino de organización comunitaria, donde se ponen en práctica los derechos culturales, la comunidad decide que historia quiere contar y cómo contarla. Son espacios dinámicos que nos ayudan a conocer el pasado, entender el presente y proyectar hacia el futuro.

Además "los museos comunitarios no se reducen al producto exposición/ museo sino son procesos sociales, culturales, educativos, reflexivos y organizativos" [4].

2 Lauro Zavala, *Antimanual del Museólogo*, Universidad Autónoma Metropolitana, Ciudad de México, 2012, pág. 23.

3 Teresa Morales Lerch, Cuauhtémoc Camarena Ocampo, *Introducción*, Publicación del Autor, Ciudad de Oaxaca, 2016, Pág. 10

4 Alexander Brust, *Formando Museos Comunitarios compartiendo experiencia*, Publicación del Autor, Ciudad de Oaxaca, 2016, pág. 16.

Sala 4. Museo Comunitario Itinerante Barrio La Fama

El concepto de museo comunitario, con una visión plural e integradora, nos genera interés, nos sentimos identificados con ese movimiento y hemos adoptado y adaptado su metodología a nuestro contexto, que es diferente al de las comunidades regidas por usos y costumbres o con dinámicas cotidianas para el bienestar de su comunidad. Acá nos enfrentamos a limitaciones y dificultades porque la organización social se ha privatizado.



Sin embargo, estas condiciones fortalecen la reflexión y la creación de nuevas formas de acción y participación comunitaria. En nuestro barrio con una notable herencia de caciquismo político, que por sus intereses genera división y conflictos, donde predominan los ambientes de violencia, inseguridad y de consumo de drogas, no es sencillo generar procesos de participación, y aun así estamos identificando que el museo comunitario responde a las necesidades como espacio colectivo de acción, de reflexión y análisis, de resistencia ante la imposición y el dominio; es el lugar ideal para ir rompiendo con estructuras que detienen el desarrollo armónico de la comunidad.

Sin contar por el momento con un espacio para mostrar y resguardar el acervo que poseemos, generamos un museo itinerante como espacio comunitario de participación, paz y convivencia, en ejercicio de nuestros derechos culturales.

Se trata de un museo móvil con colecciones de fotografías, objetos, documentos, textos, arte y video que se exponen en el espacio público; sus soportes son mamparas, estructuras, carpas, mesas plegables y desmontables. Su acervo se ha creado con la participación de vecinos, quienes aportan no sólo los objetos, sino la historia y el significado de éstos, proponen temas, investigan y organizan los trabajos de producción y montaje de las exposiciones. Es un quehacer donde no se lucra ni se depende de una institución o partido político, es un espacio creativo en el que la comunidad se fortalece. Nuestro museo comunitario itinerante nos permite difundir un patrimonio histórico que es de todos, no sólo en el barrio, sino itinerar por otras comunidades, donde se difunde también la producción artística realizada en sus talleres, por niñas, niños y adolescentes; creación artística comunitaria.

Exposición del Museo Comunitario Itinerante Barrio La Fama. Centro de Tlalpan. 2017

Fin del recorrido

Agradecemos a vecinos, niñas y niños que participan y apoyan estas acciones y comparten con entusiasmo sus colecciones familiares para ser exhibidas en la comunidad. Agradecemos a las maestras y maestros comunitarios que enriquecen las actividades con la enseñanza de nuevos conocimientos. Agradecemos también a las amigas y amigos de los museos comunitarios de la República Mexicana que nos han permitido conocer y ser partícipes de sus procesos, para el intercambio de experiencias y el fortalecimiento de nuestro quehacer comunitario.

Exposición del Museo Comunitario Itinerante Barrio La Fama. 2018



Transcavaciones experiencia transdisciplinar entre arqueología y arte

Roberto Junco, Ilán Lieberman, Lorena Orozco, Salvador Estrada, Tania Ximena, Víctor Martínez, Pamela Lara, Alejandro Sánchez, Denisse Cárdenas, Roberto de la Torre, Galia Eibenschutz, Elisa Rivera, Arturo Richard, María Sosa, Maru Aparicio, Andrea Célis, Ulises Mora, Gerardo Villadelángel, Gabriela Rubalcaba, Indra Vieyra



La relación entre arte y arqueología no es nueva, ya que han convivido ambas disciplinas en el ámbito de lo cultural. Sin embargo, durante el siglo XX la acentuada separación entre ciencia y arte trajo consigo la especialización disciplinar y su evolución parcial, pero aisló a los individuos del campo compartido de la investigación empírica, la producción simbólica y el conocimiento universal. Hoy su reencuentro está refrescando las maneras de entender la actividad humana histórica a partir de la experiencia sensible contemporánea, enriqueciendo integralmente los campos fronterizos.

En estas páginas presentamos el resultado momentáneo de los procesos colaborativos que involucraron originalmente a varios artistas contemporáneos y arqueólogos provenientes del INAH. Posteriormente un ala desplegada en la ciudad de Xalapa, Veracruz, asistida por la maestría en Estudios Transdisciplinarios para la Sostenibilidad de la UV, incorporó a artistas e investigadores de otras disciplinas como la danza, el cine y el arte sonoro. Conformamos todos una propuesta de investigación colaborativa y producción estética de campo con carácter transdisciplinario entre arte y arqueología, coincidiendo en considerar vital el planteamiento de novedosos paradigmas de origen y destino como mexicanos.

La idea práctica de este encuentro ha sido dialogar de manera activa en varios sitios arqueológicos y de investigación de campo, buscando que el entorno natural y la convivencia nos permitan la recuperación de una memoria inquisitiva primaria. Para ello abrimos un espacio en común que incorpora la deriva estética, el documentar metodológico, el pensamiento mágico y la resignificación del paisaje como detonadores iniciales.

A casi tres años del primer movimiento de pieza en el tablero, y habiendo efectuado cinco expediciones de recono-



cimiento mutuo y de los contextos antes descritos, alcanzamos a dibujar las rutas investigativas que se nos han abierto. Como autodiagnóstico, hay consenso sobre la pertinencia metodológica centrada en IBA *Investigación Basada en Artes*, en curso: se trata de una práctica inscrita dentro de un objetivo descolonizador, cuya estrategia no pretende aludir el tema de la arqueología para ilustrar sus aspectos descriptivos estéticamente como el complemento didáctico de un artículo científico; pretendemos más bien un cabal ejercicio de conocimiento transdisciplinario en el que se pruebe la elasticidad de un procedimiento nuevo que pone en cuestión las convenciones gremiales o para decirlo de otro modo, genere otras dinámicas de subjetivación que nos permitan obtener resultados complejos, (complejidad a la manera de Morín), probablemente no previsibles bajo los esquemas disciplinarios tradicionales.

Hablando de parte de los artistas, ha sido de enorme aprendizaje conocer los "rituales" y prácticas investigativas de los arqueólogos; del campo complementario hay ya evidencias para confirmar el enriquecimiento epistémico de arqueólogos en hallazgos tangibles.

Estas derivas han generado resultados de aportación tangible, por ejemplo, para fundamentar la hipótesis del doctor Junco con respecto a la relación entre arte y arqueología en el caso de la intervención relacional *Palabra en el brazo/Frases en la ciudad*, planteada por Lorena Orozco. Junco recuerda la propuesta del arqueólogo británico Colin Renfrew, de que los arqueólogos pueden utilizar las estrategias creativas de los artistas contemporáneos como fuente de interpretación arqueológica. Es un planteamiento novedoso y atendible que generalmente se aplica al inverso, siendo los artistas quienes utilizan la arqueología como inspiración, método o metáfora. Un planteamiento radical que aleja a la arqueología de su actual situación científica y la relaciona más con las humanidades. En concreto Junco utilizó el procedimiento de Orozco para hacer una interpretación del significado de los materiales arqueológicos localizados en las lagunas del Nevado de Toluca con resultados interesantes.

Simultáneamente, Ilán Lieberman inició su investigación y la filmación de un corto documental sobre el rayo y el chamanismo centrándose en la figura de la *chamana* Pachita descrita en un testimonial de la mamá de la misma Lorena Orozco.



Algunas experiencias

Palabra en el brazo / Frases en la ciudad. Lorena Orozco. Intervención de largo plazo iniciada en Teotenango y concluida en Zinacantepec. Valle de Toluca 2016-2017. Descripción del proceso:

a. Tras pernoctar en el conjunto ceremonial de Teotenango, Lorena pide a los participantes escribirse una palabra significativa del momento vivencial de cada quién en su propio brazo, e intentar mantenerla por 15 días reescrita, es decir, evitando que se borre.
b. De esa experiencia cada quien generó un texto surgido de su convivencia con la palabra.
c. En otro momento, un diferente grupo de personas del equipo, tomaron los textos y seleccionaron frases (Zinacantepec) .
d. Los extractos de texto resultantes se imprimieron en rollos de vinil adherible.
e. Acción-intervención en la ciudad de Zinacantepec. Previo reconocimiento del lugar, los textos fueron colocados en diferentes partes del espacio público, resinificando el sentido de cada frase con relación al contexto de su intervención.
f. Se registran fotográficamente y en video las frases, su colocación y la interacción con los pobladores.

El operativo aparentemente complicado puede simplificarse, y ofrece la confrontación del espacio y los procesos íntimos, con el espacio público, subjetivando la práctica prospectiva arqueológica urbana.



Integración xalapeña (Cantona)

Como muestra de la integración de la *facción de Xalapa* a las filas de la corriente principal, del 30 de abril al primero de



mayo de 2017 asistimos al sitio arqueológico de Cantona Puebla, utilizando como campamento base el Centro de EcoAlfabetización y Diálogo de Saberes de la UV en Xalapa, para visitar después la comunidad de Chiltoyac Xalapa, en la que se vislumbraron las posibilidades de intervención comunitaria con las que se planeó incidir colaborativamente en ejercicios concretos como el que se describirá más adelante.

Antes de ello, en Cantona se activaron varios ejercicios de campo con búsquedas dentro del arte sonoro, el cuerpo y el contexto, los que podemos destacar la acción de Víctor Martínez en la plaza ceremonial de la pirámide mayor del conjunto; el artista recreó una adaptación propia del juego prehispánico *patolli*, llevándolo a territorios del arte sonoro y performático, mediante la activación lúdica de cuatro cuadrantes sónicos que eran detonados por un solo "jugador" a la vez. El resultado *Cosmódromo Patolli* cuenta ya con su adaptación para sala como videoinstalación.







Denisse Cárdenas y Gabriela Ruvalcaba, como parte también de las *Chicken Bank Collective*, editaron un corto compendiando el proceso de recuperación de la memoria de festejos tradicionales casi olvidados por los habitantes de Chiltoyac, como la *Danza del Caballito del Señor Santiago*, una pintura mural comunitaria sobre el agua, y sobre las mujeres alfareras de herencia totonaca.

Otra práctica fue durante una incursión activa en los contextos combinados del Centro Comunitario de Tradiciones Oficios y Saberes de Chiltoyac, y el Museo de Antropología de Xalapa, donde las personas del Cecomu a participaron en una dinámica que confrontaba sus saberes tradicionales, cuyo origen totonaco subsiste en los vestigios exhibidos en las salas del museo para de algún modo intentar reflexionar juntos y frente a ellos. Para esto, Ulises Mora propuso cuestionar la "ilusión" del tesoro escondido, (subyacente en el inconsciente colectivo de casi toda comunidad cercana a un sitio arqueológico) como es el caso de Chiltoyac, población que vive a los pies del Cerro de Cacalotepec en una de cuyas cimas se encuentran vestigios arqueológicos totonacas.

Se solicitó a los participantes (investigadores incluídos) realizar el dibujo de un "tesoro" imaginado en un escondite del cerro, posteriormente el día de la visita al museo buscamos identificar la semejanza con alguna de las piezas exhibidas, frente a la cual se les fotografió. Al salir al patio del museo, y antes de la partida, se practicó un círculo de conocimiento en el que primero se compartieron y explicaron los dibujos, y luego se reflexionó sobre el valor de los vestigios como herramientas de uso y memoria, pero no sólo aquéllos del pasado, sino los que también dejaremos en un futuro como memoria de nuestro quehacer actual. Para evidenciar ese legado cíclico enterramos allí mismo, y de manera subrepticia, una cápsula del tiempo con pequeños objetos y escritos que hablan de nuestra existencia y voluntad, mismos que quedarán escondidos en el jardín del museo hasta que un arqueólogo del futuro los descubra. Un siguiente encuentro fue en realidad una junta activa o "para pensar con las manos" como la llamamos, y consistió en acercarnos a un criterio curatorial en lo posible a la exhibición para ese momento por presentarse en el museo, pues la mayoría de obras no existían aún como tal o están en proceso.Se discutió mientras los integrantes del acoplado modelábamos barro con algunas piezas prehispánicas en la mesa, no como modelos sino referentes; también allí entre algunos comales producto de las mujeres de Chiltoyac para su intervención.





Prueba de circulación

El 19 de octubre de 2018 se inauguró la muestra *Transcavaciones* en el Museo de Antropología de Xalapa. En ese contexto los ejercicios de curaduría y montaje colaborativos además de la presentación escénica durante la clausura de la muestra, nos permitieron observar los avances de manera concentrada al tratarse de una muestra no contemplativa sino de divulgación. La presentación de visitas guiadas y conversatorios sobre ella ofrecieron su comprensión no sólo como productos estéticos sino también como documentos de ejercicios investigativos.

Una de las obras que puede resultar ejemplar de la intervención de sitio específico para museo, es *Vestigios* de Roberto de la Torre.



El autor concibió que el público del museo tuviera la oportunidad de replicar la práctica arqueológica de campo (prospección) con simples rocas, desde su hallazgo en los jardines, la simulación de pozos de sondeo para su estudio de sitio, la limpieza, mediciones, etiquetación, nominación y colocación en un nicho-ventana de la fachada posterior. Por otro lado, estas rocas replican en su traslado desde La Joya Veracruz, el periplo de los grandes monolitos olmecas, con las que se esculpieron sus cabezas colosales.

Todo esto mediante un ejercicio colaborativo conducido por arqueólogos, talleristas, "monitores", niños asistentes e incluso jardineros del museo, durante los domingos que duró la exhibición. El com-



plejo procedimiento ofrece una constante dialéctica entre la práctica científica y su poética.

Ejercicio escénico MAX

Para la clausura de la muestra el 30 de noviembre de 2018, decidimos ofrecer en el auditorio del museo dos trabajos inéditos:

1. La pieza *Circular (eterno retorno a la ruina)* de Víctor Martínez con su acoplado sonoro *Post Kaput Kollectif*, consistente en la proyección tipo *cine en vivo*, que es el resultado documental de un *performance* concebido para el sitio arqueológico de Cantona y su captura fílmica, activando también parcialmente su archivo personal de nombre *Haciendas poder y memoria*.
2. Una experiencia compartida de improvisación escénica, que pretendió eslabonar fragmentos de saberes particulares para generar secuencias estructuradas y congruentes en torno a un detonador conceptual específico, secreto y diferente para cada secuencia. Denominamos el experimento *Ritos para un mito*, y en resumen de las 13 secuencias presentadas, un arqueólogo en el escenario describe al oído de un *artista transcavador* una situación, objeto o lugar arqueológico para ser dibujado en tiempo real mientras se proyecta como escenografía de fondo. En determinado punto el acoplado sonoro interpreta la imagen en sonidos, los cuales a su vez son traducidos en movimiento corporal por alguna o varias de las bailarinas, estructurando así la unidad narrativa de cada una de las secuencias; se probaron configuraciones distintas para cada una, invitando incluso al público asistente a participar.

Un marco de referencia sobre el suceso se da, para decirlo gráficamente, en una propuesta de simetría especular en contra de la investigación científica. Abordando una ruta divergente propusimos: ante el control experimental que busca la objetivación para la construcción de teorías, algo cercano a la subjetivación para la deconstrucción de las mismas.

Casos colaterales

Hay casos de piezas derivadas de experiencias colectivas, que los artistas del equipo han desarrollado por su cuenta, tomando como partida la práctica transdiciplinaria de *Transcavaciones*; como algunos ejemplos los aquí mencionados: el ejercicio gráfico coordinado por Alejandro Sánchez *Cadáveres Premonitorios*, que previamente al encuentro de Cantona y como parte de la sensibilización para su



clase en la maestría en estudios transdisciplinarios, toma como pretexto el juego surrealista del "cadáver exquisito" para imaginar su encuentro con los colegas de la Ciudad de México a través de la escritura automática colectiva.

Pensemos también en la serie de pinturas de Roberto Junco en torno a su búsqueda del galeón *Nuestra Señora del Juncal* hundido en 1631 en el Golfo de México, en las que incluye el papel triturado de la investigación misma (mapeo GPS), de acuerdo con la manera en que se usaron las capas de información, textos, documentos, mapas, haciendo una analogía del acto de pintar un cuadro. Igualmente tenemos el suceso que Tania Ximena y Yóllotl Alvarado recogen en un largometraje del cual se deriva la serie fotográfica *Exhumación*.

Sobre ella el pueblo Zoque Esquipulas Guayabal ubicado en el noroeste de Chiapas, fue sepultado por las cenizas del volcán Chichonal durante la erupción de 1982. Veinte años después algunos habitantes originales vuelven para retomar



sus tierras y construir un nuevo asentamiento. Después de tres años de mantener una conversación con la comunidad, emprenden el desentierro de la iglesia sepultada durante la erupción, exhumando así la historia del apocalipsis Zoque. Para ello un equipo de arqueólogos del INAH facilitado por el doctor Junco, supervisa la mecánica.

Visión prospectiva del proyecto

Preparamos líneas de trabajo para la celebración de los 500 años del puerto de Veracruz, con la exploración activa de una parte del acervo histórico del Museo de la Ciudad de Veracruz y su imbricación contextual dentro del puerto de hoy en día, además de presentar alguna variación del ejercicio *Ritos para un mito*. Después de esto, el libro de Transcavaciones será sin duda un trabajo trascendental para lo que resta del año.



Artropología
Un acercamiento entre dos disciplinas
Se terminó de imprimir
en octubre del año 2019
2,000 ejemplares

Impreso por Offset Santiago
en la Ciudad de México
Cubierta impresa
en cartulina sulfatada
Interiores impresos
en papel Bond de 90gr

Tipografías
Neuton, Roboto,
Roboto Mono y EB Garamond
En todas sus variantes y pesos
Disponibles en Google Fonts

Agradecemos la participación de los
autores y de todos los involucrados
en el proyecto. Sin su esfuerzo este
proyecto no habría sido posible



Arte y antropología tejen relaciones complejas que resultan del replanteamiento autocrítico de las ciencias sociales y del surgimiento de prácticas artísticas que tienden a integrarse al espacio cotidiano y a la vida. La anterior diferencia más rotunda entre estas dos disciplinas se ha ido desdibujando. El 'antropólogo como autor' y el 'artista como etnógrafo' convergen en varios aspectos de su cuestionamiento epistemológico, ahora que la investigación artística se revindica como generadora de saber facultando la comprensión de la realidad y que las ciencias sociales reconocen sus actos creativos como tal y exploran su posicionamiento en los procesos de cambios sociales.

A partir de un proceso pedagógico que ha reunido antropólogos, historiadores, etnógrafos, artistas y teóricos, maestros y estudiantes, este libro reúne reflexiones y presenta experiencias puntuales de más de 70 participantes, dispuestas en un campo de juego que se ofrece al lector interesado en establecer puentes entre estas prácticas.

Dorso de la pieza de Tláloc en el Museo Nacional Antropología de la Ciudad de México

ISBN 978-607-30-2682-6

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA
FONCA
UNAM
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
Diáspora Xochimilco
ENAH
Escuela Nacional de Antropología e Historia
MM
MEDIOS MÚLTIPLES