



ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

DE VUELTA AL PRESENTE
(REFLEXIÓN Y ANÁLISIS EN TORNO A LOS PROCESOS DEL ARTE
CONTEMPORÁNEO)

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN ARTES VISUALES CON
ORIENTACIÓN EN:

PINTURA

PRESENTA LA ALUMNA:
JUDITH LORENA MÉNDEZ BARRIOS

DIRECTOR DE TESIS: DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

OCTUBRE 2005

0350033



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

0. Agradecimientos	4
1. Introducción	6
2. Capítulo 1	
Hacia una aproximación a mis proyectos desde los Estudios de la Cultura Visual	9
1.1 Breve recorrido por los antecedentes de los Estudios de Cultura Visual y mi propio recorrido	9
Aproximación a los Estudios de la Cultura Visual	12
1.2.1 Estudios de la Cultura Visual y Cultura Visual	
1.2.2 Visión y Visualidad	
1.3 Proyectos de arte contemporáneo desde los Estudios de la Cultura Visual	16
1.3.1 Cultura visual, artes visuales y representación	
1.3.2 Cultura, ideología y representación	
1.4 Proyectos artísticos bajo el umbral del feminismo	21
3. Capítulo 2	
Acciones a partir de la propia historia	25
2.1 La narración como vía para la investigación y producción artísticas.	25
2.1.2 De la narración como forma de reflexión y crítica en el trabajo de acción y proyectos de arte contemporáneo	
2.2 Narración como reflexión continua de mis acciones	29
2.2.1 “Danzón Línea 2” y “Desempleada”. Construyendo desde el baile popular una identidad artística	
2.2.2 La Rumbera futbolista. Identidad y baile como paradigma de resistencia	
2.3 N´Especies y Elotre. Trabajos de acción desde la perspectiva de la educación artística y temas controvertidos	39
2.3.1 Acción “Elotre”	
2.3.1.1 Antecedentes de “Elotre”	
2.3.1.2 “Elotre” la acción	

2.3.2	"N" Especies	
2.3.2.1	Antecedentes de "N" Especies	
2.3.2.2	Descripción. De lo sucedido	
2.3.3	Controversias en "N" Especies y otros proyectos	
2.4	Dos paradigmas del trabajo artístico contemporáneo en la comprensión de mis proyectos de acción.....	51
2.4.1	<i>THE OTHER</i> / El artista etnógrafo en un mundo exóticamente feliz	
2.4.2	Desde el arte micropolítico	
4.	Capítulo 3	
	De la Investigación al trabajo artístico: reflexiones en torno al proceso de investigación anterior a tres proyectos de instalación	56
3.1	Identidad, una gran madeja de hilos sueltos	56
3.2	Desarrollo y proceso del proyecto de investigación: "Identidad en tránsito, un acercamiento a la biculturalidad. Las historias de Raúl y María"	58
3.2.1	Presentación / Antecedente	
3.2.2	Del Método...	
3.2.3	Ubicación del lugar: <i>The second ward</i> y Talento Bilingüe de Houston	
3.3	El encuentro con las historias de los adolescentes	64
3.3.1	De la historia de Raúl	
3.3.2	De la historia de María	
3.4	Tres Instalaciones	70
3.4.1	"God Bless America" (instalación)	
3.4.2	Instalaciones surgidas de las narraciones y las entrevistas "Identity" y "Nos vigilan"	
3.4.3	Reflexiones: Apuntes tomados del diario de trabajo junio del 2002	
5.	Capítulo 4	
	Trabajos de acción, intervención social y participación en comunidades: "Proyecto 64. Intervención, acción e instalación" y "La Lle-ca: Intervención, video, acción y fotografía"	78
4.1	Apunte sobre algunos trabajos de acción y participación en comunidades	80
4.1.2	Terreno compartido.	
4.2	"Proyecto 64" Intervención, acción e instalación en un espacio educativo	89
4.2.1	El trabajo artístico en entornos pedagógicos	

4.2.2	Características de la secundaria y el entorno	
4.3	"La Lle-ca" Intervención, video, acción y fotografía 97
4.3.1	Inicio del proyecto. Negociaciones para obtener permisos de entrada	
4.3.2	Descripción y objetivos de "La Lle-ca" Intervenciones en el espacio público desde la memoria	
4.3.2.1	Proceso de trabajo para cada intervención	
4.3.3	"La Lleca" Relatos compartidos	
4.3.4	"Juegos de niños" (jocs d' nens)	
4.3.5	Finalización de la intervención y última documentación	
4.4	Con relación a la intervención social 109
4.4.1	Procesando...	
4.4.2	Reflexiones en torno a "La Lleca"	
6.	Reflexiones finales 113
7.	Bibliografía 116

Agradecimientos

Quiero agradecer a quienes estuvieron conmigo en este largo camino por el que sigo andando, mujeres y amigas maravillosas. Hortensia Ambriz quien con amor y cariño me brindo su apoyo económico para titularme de la licenciatura. Bertha Barrios (“La Maestra” como le dice la gente) con quien viví mis primeras experiencias de amar, comprender y creer en las personas más desafortunadas. Me compartió su pasión y conocimiento por el trabajo humano, sensible y la educación social. Ella no necesita ningún título para ser reconocida porque su nombre está en la mente de quienes la han encontrado en sus vidas. Sandra Martí con quien viví la experiencia de construir un trabajo multidisciplinar en la maestría y que a pesar de mis idas, venidas y abandonos está ahí para apoyarme con su amistad.

Agradezco a los hombres que compartieron conmigo su entrega por la práctica, el conocimiento y la enseñanza en el terreno de las artes visuales; artistas, profesores, e investigadores: Julio Chávez Guerrero, Carlos Blas Galindo y Felipe Mejía.

A Javier Anzures, José Salat, Leo Acosta, Blanca Galindo y mi profesora de inglés en San Carlos, gracias por su confianza y cariño.

A Felipe Rallas, Alina Mendoza y Rocío Lobo les agradezco su amistad y el haber compartido mis felices primeros años en San Carlos

Al maestro Juan Acha mi más profundo agradecimiento por marcar mi vida con su trabajo de investigación y continuar acompañándome a través de sus textos.

Agradezco a todas las mujeres mexicanas y del extranjero (amigas, profesoras compañeras y colegas) sus trabajos de investigación los cuales han sido un apoyo para hacer visible el “saber” y la “autoridad” en nuestros proyectos.

Agradezco a Rodolfo Ambriz su compañía sensible antes de iniciar este camino, su comprensión y amor fueron muy importantes en mi vida.

De manera especial agradezco a Fernando Fuentes la dedicación y el interés por este trabajo de tesis. Su conocimiento, su entendimiento y su aguda sensibilidad para los proyectos de mujeres y de investigación crítica me han fortalecido en los momentos más difíciles de mi formación.

A Fernando Hernández Hernández mi tutor de los estudios de doctorado quien me ha compartido sus constantes cuestionamientos y su trabajo como catedrático e investigador. A José María Barragán por su interés en mi trayectoria artística y mi trabajo de investigación. Con ambos he discutido sobre mis diferencias y desacuerdos enriqueciendo nuestros trabajos. A Angels por brindarme junto con José Ma. un espacio para poder trabajar en la Universidad de Barcelona, les doy las gracias de todo corazón.

Gracias a mi padre René Méndez porque en mi ausencia realizó algunos trámites “engorrosos” en la ciudad de México para posibilitar mi titulación.

Gracias a Lupita, a Alejandra y a Julia de San Carlos (ENAP) por su atención y cariño al trabajo y a las relaciones con los alumnos.

Agradezco a quienes participaron en los proyectos de intervención y acompañamiento, mujeres y hombres que hicieron posible el trabajo. A las (os) adolescentes de Houston y de la secundaria 64 en la Ciudad de México, a los internos del CERESOVA por compartir conmigo el proyecto y la vida. Y por supuesto a Fernando Fuentes, Gerson Palomares, Rodrigo Hernández, Quetzal Belmont y Brian Whitener por sumarse a la propuesta artística y de vida

1. Introducción

A pesar de que ya existe en los países occidentales una vasta bibliografía sobre arte contemporáneo, no es suficiente cuando el interés está en tratar temas vinculados a los procesos de trabajo. Además que la mayoría de textos sobre historia del arte tienen un discurso ocularcentrista y a esto no escapan las "críticas" de catálogos, revistas, manuales, etc. sobre arte contemporáneo. Es preciso trabajar desde la posición donde nos encontramos y sobre las experiencias suscitadas en este lugar de la experiencia. Por ello este trabajo no sólo responde a la tarea de concluir una etapa de estudios de postgrado, sino que también responde a la necesidad de documentar las reflexiones sobre los temas que desarrollo, que me preocupan y que conozco. Y no esperar a que un "conocedor" acreditado hable desde su experiencia y discurso. La mayor parte de esta tesis (con las narraciones y los relatos) está en primera persona por varios motivos, entre ellos los mencionados anteriormente y el de legitimar mi voz en el proceso de investigación. Además de que el trabajo de acción se mezcla en la mayoría de proyectos con la propia historia del artista y sus preocupaciones.

Al iniciar la escritura de la tesis tenía la idea de que cada capítulo pudiera ser un texto independiente, es decir que no se tuviera que seguir un orden de lectura específico para su comprensión. Al finalizar los capítulos y revisar el texto completo me di cuenta de que cada uno de estos mostraba una manera diferente en la que he transitado como artista a través de los propios proyectos y que esto repercutía en la forma de abordarlos.

A través del texto pueden verse los distintos momentos que he vivido en mi formación como investigadora. Desde el principio de esta trayectoria me acompañaba la incomodidad de las ideas tradicionales del arte con sus nociones de belleza, originalidad, unicidad; además de la manera de referirse con estas al hombre -nombrado en masculino- dejando fuera la existencia de mujeres artistas. Me sumergí en lecturas sobre educación artística y los estudios de cultura visual construyendo una visión crítica que me permitiera repensar la historia del arte y cuestionar la mirada eurocentrista con la que se sitúan las producciones artísticas desde la crítica moderna del arte en diversos textos. Bajo mi experiencia como

artista visual-docente y mi interés por ser yo misma quien reflexionará sobre mi trabajo y lo señalará desde una posición en la que me incluyera con mi historia, tomé parte en discusiones grupales con estudiosos de la historia del arte y los estudios de cultura visual. Me enfrenté al ejercicio de la investigación en educación artística con grupos específicos a la vez que continuaba desarrollando proyectos de acción e instalación, lo que me permitió cuestionarme sobre mi quehacer artístico y ser crítica ante mis propios proyectos con los que buscaba una fuerte vinculación social. En el primer capítulo "Relectura de mis proyectos desde los Estudios de la Cultura Visual" hablo de proyectos vinculados a mis trabajos que se relacionan de algún modo con una línea de arte feminista. Además hago un breve recorrido por los Estudios de Cultura visual y mi propio recorrido en proyectos de arte acción (y su proceso). En concreto en este capítulo señalo las características que delinean a los estudios de cultura visual como una posibilidad de releer algunos de mis trabajos de acción. En el segundo capítulo "Acciones a partir de la propia historia" hablo de la narración por ser un elemento que está presente en muchos de mis proyectos que conformarían una segunda etapa del trabajo de arte acción. Elegí la narración como vínculo de investigación artística, como manera de organizar la experiencia, y como síntesis de la formulación y realización de una acción.

El tercer capítulo "Identidad en tránsito, un acercamiento a la biculturalidad. Las historias de Raúl y María" corresponde al primer proyecto en donde formalmente construyo un puente entre mi proceso en la investigación en educación artística y el proceso de trabajo en el terreno del arte contemporáneo (la intervención). En este proyecto investigo sobre la construcción de identidad en los adolescentes y su universo visual. Permanezco tres meses en Houston Texas para estar en contacto directo con un grupo de adolescentes y conocerles. Llevo a cabo entrevistas y encuentros con ellos. Participo en distintas actividades que ellos tienen y realizo una serie de instalaciones en sus espacios gracias a la colaboración de ellos. El capítulo finaliza con unas notas escritas al término del proyecto (2002), en donde reflexiono sobre mi posición artística vinculada a mi formación como investigadora. En el cuarto capítulo hablo de dos proyectos: "Proyecto 64. Intervención, acción e instalación" y la "La Lle-ca. Intervención, video, acción y fotografía". Ambos proyectos son trabajos de acción, intervención social y participación en comunidades, que involucran a

grupos de gente con la idea de suscitar hechos relacionados a sus quehaceres y preocupaciones cotidianas. Este capítulo finaliza con unas reflexiones sobre el papel del artista en este tipo de proyectos.

Uno de los propósitos de este trabajo de investigación está en rescatar el proceso de producción de mis distintos proyectos artísticos vinculados con otras áreas de conocimiento. Elegí la aproximación de los estudios de cultura visual porque más que interpretar con distintos modos de análisis las imágenes producidas en algunos de mis proyectos de arte acción, me interesa develar las tensiones sociales, los conflictos de valores y de identidad que se desarrollan en estos. En las revisiones que se han hecho a este trabajo de investigación se ha puesto a discusión que mi trabajo se fundamenta en un proceso que más que una metodología ha sido un camino construido con mis vivencias cotidianas y los cuestionamientos que surgen en estas mismas. Ha sido un recorrido desordenado que ha tenido su propio tiempo de acuerdo a mi estar como mujer latinoamericana en una sociedad actual con sus contradicciones, complejidades y mis desacuerdos. Además la idea de proceso nos ha permitido entender la cultura contemporánea en oposición a la idea de método tan ocupado en la modernidad.

Así con este trabajo creo que al hacer referencia al presente como lugar de las acciones, lo hago desde dos puntos principales. El primero sería el tomar mi experiencia como artista visual y como investigadora, pero principalmente la posición que me ha fijado el nacer con un sexo no dominante, para reflexionar y proponer una forma distinta de ver mis proyectos de acción-investigación-intervención, ubicándome en una posición más cercana al presente propio. En segundo lugar me coloco frente a la desmaterialización-rematerialización continua de campos de estudios interdisciplinarios como son los estudios de cultura visual y los estudios culturales porque los proyectos de investigación y de acción sobre los cuales reflexiono en este trabajo son un amalgamamiento de: prácticas artísticas, métodos de investigación social, herramientas de la etnografía, usos de voz desde los feminismos, recuento de narraciones e imágenes que pretenden ilustrar parte de los trabajos, creando así líneas caóticas que bien podrían dar pistas hacia lo que consideramos el presente.

Relectura de mis proyectos desde los Estudios de la Cultura Visual

1.1 Breve recorrido por los antecedentes de los Estudios de Cultura Visual y mi propio recorrido

Resulta complicado elegir el lugar desde donde hablar del origen de los Estudios de la Cultura Visual. Uno de los antecedentes en occidente, en tanto que se trabajaba ya con artefactos en los que predominaba lo visual, estaría en la invención de la perspectiva. Podríamos partir revisando los primeros textos de historia del arte escritos por Giorgio Vasari en el 1550: *Vidas de los mejores pintores, arquitectos y escultores italianos* (Walker y Chaplin, 2002). Pero aunque se le atribuye a los italianos el descubrimiento de la perspectiva, esta ya había sido utilizada por los griegos y los romanos. Pero afirmar quienes fueron los primeros en realizar estudios sobre las imágenes y los modos de representarlas no tiene mayor importancia ya que conocemos suficientes textos sobre “la historia del arte tradicional europeo”. Que al ser revisados de forma crítica encontramos la construcción de una narrativa consagrada que parte de los criterios estéticos de lo único, lo bello, y lo trascendente, dando preferencia al género masculino. Bajo estos parámetros queda fuera el estudio de imágenes producidas en otras culturas y la posibilidad de establecer nexos entre ellas combatiendo la mirada etnocentrista.

De los posibles antecedentes sobre los estudios de la cultura visual considero interesante apuntar la importancia de entender a la perspectiva como una manera de organización visual es decir un “convencionalismo visual que encontró de forma adecuada las necesidades de una situación de observación” (Mirzoeff, 1999:69). Mirzoeff se refiere a que la perspectiva no es importante porque muestra cómo vemos en “realidad” sino porque nos ha permitido controlar lo que vemos.

El desarrollo de los Estudios de la Cultura Visual se da durante los años 60s y 70s en la Gran Bretaña. Estudiosos e investigadores en el campo de la historia del arte, diseño, arquitectura y estudios de medios de comunicación se cuestionan el contenido de los programas de estudio. Bajo la influencia de la antropología, la filosofía (la Escuela de

Frankfurt), el psicoanálisis y la semiótica entre otros, se discutía sobre las ideologías y políticas que se transmiten en la impartición de asignaturas. Asumir este hecho significaba enfrentarse a una formación docente autocomplaciente, además de cuestionarse las relaciones de poder que se establecían en el aula.

Imagino que las situaciones que se dieron en las escuelas de bellas artes y diseño europeas en aquel momento tienen semejanza con las que se dieron en mi propio recorrido refiriéndome a mi formación académica/artística y mi iniciación en los estudios de cultura visual. La necesidad de abrir un campo de conocimiento más amplio que el de la historia del arte también se me presentó en los años 90s en la Ciudad de México, para ser específica en la Academia de San Carlos (Escuela Nacional de Artes Plásticas) en el taller de experimentación plástica de Julio Chávez, uno de los pocos espacios en donde se pueden discutir cuestiones sobre interpretación. Había quienes en ese momento como estudiantes nos interesábamos por un arte vivo, acorde a nuestras experiencias y vivencias. Nos cuestionábamos sobre las certezas del arte y sus límites ante la diversificación y expansión de materiales y medios. El conocimiento tradicional de las artes y sus concepciones de "sensibilidad", "plasticidad" o "creación", no eran suficientes para el desarrollo de proyectos vinculados a otras áreas como la crítica del arte, la antropología, los estudios culturales, los estudios postcoloniales, el feminismo, etc. A partir de lo que sucede en los 60s y 70s a decir de Walker y Chaplin "los estudiosos fueron más conscientes que la generación precedente, de las presunciones teóricas, de las cuestiones metodológicas y de las políticas culturales. Ponían en tela de juicio la propia naturaleza y función de sus disciplinas y profesiones. Pasaron a ser mucho más conscientes de su papel como intelectuales y educadores en la reproducción de la sociedad" (Walker y Chaplin, 2002:58). Esta coyuntura tiene paralelismo en México en profesores de distintas generaciones como Adolfo Sánchez Vázquez, Juan Acha y desde los 80s Alberto Híjar, Carlos Blas Galindo y Julio Chávez Guerrero (estos últimos de la Academia de San Carlos)

Existe una relación estrecha entre los antecedentes de los Estudios de la Cultura Visual y el recorrido teórico que recibí en mi formación como estudiante de Artes Visuales. Primero en la educación media superior estudié "la historia del arte" y me familiaricé con los conceptos de belleza, genio y trascendencia además de los que se le atribuyen a la figura del artista, como un ser dotado de virtudes. Posteriormente en mi formación en el

área de diseño gráfico cursé la asignatura de semiótica y conocí las funciones del significante y el significado bajo la teoría del lingüista Saussure con la finalidad de estudiar el funcionamiento de los signos visuales. Sin embargo en esta época aún no comprendía el significado de las imágenes y su relación con los productos culturales que me rodeaban. Fue hasta mi estancia en la maestría de artes visuales (orientación en pintura), a través de mi aproximación a la teoría de la Hermenéutica, que comprendí la complejidad de los significados, su inestabilidad e indeterminación. Entonces hablar del fenómeno de la interpretación, la intencionalidad y las teorías de la recepción se hacía indispensable para cuestionar la importancia del trabajo que desarrollaba en esos momentos. Así fue como al aproximarme en los cursos de doctorado al campo de los estudios de la cultura Visual, aquel que desafía la soberanía de las disciplinas ya establecidas como la historia del arte y la estética, en la cual se provee de una interpretación que nutre la capacidad de observar diferencias y ampliar la mirada del euro-americano centrismo hacia otras manifestaciones visuales (Moxey, 2002), podía discutir acerca del proceso de mi trabajo artístico y su relación con la construcción de mi biografía. La Historia del arte y la historia del diseño estaban alejadas de mi realidad y de mis necesidades como productora de proyectos no objetuales y los proyectos de acción o *performance* que desarrollaba requerían de otra mirada para su comprensión, análisis y crítica. Un estudio que presupone la existencia de órdenes separados imposibilita tratar temas sobre como cuestiones de identidad, de contexto social, lo corporal, las formas de conocimiento, la memoria histórica y la personal, los medios de comunicación, la crítica de la representación y la reflexión sobre el arte y sus obras. Como tampoco podemos asumir que las instituciones y convenciones políticas pertenecen a un ámbito diferente y separado de las instituciones y prácticas artísticas (Pollock, 1998).

1.2 Aproximación a los Estudios de la Cultura Visual

Los estudios de la cultura visual pueden entenderse como una posibilidad de cuestionar la vieja disciplina de la historia del arte con sus pretensiones universalistas agrupadas en estilos, en nombres (de hombres) e investigaciones de línea positivista donde destaca la erudición, la belleza, la originalidad y varias nociones formales. Los estudios de cultura visual me interesan en el sentido de que abren un espacio crítico de investigación para un sin fin de imágenes consideradas o no dentro del mundo de la "estética" tradicional y sus valores, el estudio de la cultura visual es significativo en cuanto que los objetos contienen significados culturales para los sujetos. Pero los estudios de cultura visual no deben entenderse como un amalgamamiento de disciplinas que se ocupan del sinúmero de prácticas y objetos visuales partiendo de lo social y cultural, ni como una disciplina que se está gestando como posible sucesora de la historia del arte, semiótica o la sociología del arte, por mencionar algunas. En este trabajo de investigación parto de la idea de que los estudios de cultura visual pueden servir como un modo de vivir la contemporaneidad mediada por las formas de representación visual, es una aproximación epistemológica –una estrategia de estudio o una forma de abordaje- a los objetos y prácticas visuales.

La "cultura visual" es un término que ha sido utilizado los últimos años principalmente para referirse al campo emergente donde se estudian "los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca la información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual" (Mirzoeff, 1999:19). "Desde la cultura visual se trata de acercarnos a todas las imágenes en todas las culturas para producir imágenes en todas sus manifestaciones sociales . Lo que supone reconocer a todas las culturas como productores de imágenes en el pasado y en el presente y valorar la importancia de conocer sus significados, para reconocer su valor cultural. Esto implica redefinir el sentido de la estética en términos concretos, específicos, y como respuesta a diferentes imaginarios de clase, género y cultura" (Hernández, 1999:5). De aquí que cuando nos acercamos a los objetos visuales dejamos a un lado la creencia de que el valor estético corresponde a una conveniencia universal establecida por un determinado grupo de personas que forman una élite.

Como campo disciplinar ha sido en el terreno de la educación superior de los países con más fuerza económica que desde hace veinticinco años se ha dado un especial interés por la cultura visual (Walker y Chaplin, 2002). "El objeto de un curso de cultura visual...sería ofrecer a los estudiantes un conjunto de herramientas críticas para la investigación de la visualidad humana, no transmitir un cuerpo específico de información y valores" (Mitchell, 1995). No debemos entender a la cultura visual como "la historia de las imágenes" porque éste sería un campo de investigación inabarcable. Tampoco se trata principalmente como algunos críticos creen de una "teoría social de lo visual". No me extenderé en este punto porque más adelante en este mismo capítulo lo desarrollo. Pero si apuntaré una cuestión que considero indispensable adelantar y es que mi interés sobre la historia de la cultura visual está en la posibilidad de cuestionar y debatir aquellos momentos en los que lo visual ha conformado un espacio de interacción social y definición en términos de clase, género e identidad sexual y racial (Mirzoeff, 1999)

Uno de los intereses de los Estudios de la cultura visual por las imágenes visuales que se dan en las manifestaciones artísticas y en otras manifestaciones como los medios electrónicos y de comunicación de masas (cine, animación, televisión, *internet*, etc.) está en los significados que producen, y en la manera en que establecen y preservan patrones de conducta, estereotipos de género y relaciones de poder. Para la construcción de interpretaciones sobre las manifestaciones de lo visual se necesita entre otros de campos de estudio como el feminismo, la teoría crítica, la fenomenología, la lingüística, etc... Como se ha señalado arriba la historia del arte, la estética y la semiótica no son suficientes para el estudio de la dimensión social de la mirada. Dada la importancia de las imágenes y la profusión de estas, en nuestros días "la cultura visual "traspasa los límites curriculares en tanto"... que lo que hoy constituye el dominio de lo visual es un efecto de otro tipo de fuerzas y relaciones de poder, y no un hecho sólo de carácter perceptivo" (Hernández, 2000:5). Las experiencias visuales están al alcance de la mayoría de pobladores del mundo a través de las imágenes de televisión, de periódicos, de revistas, etc. captadas por todo tipo de cámaras. "La distancia entre la riqueza de la experiencia visual en la cultura postmoderna y la habilidad para analizar esta observación crea la oportunidad y la necesidad de convertir la cultura visual en un campo de estudio"(Mirzoeff, 1999:19).

Si en particular revisamos la primera aparición en textos del término cultura visual fue Svetlana Alpers quien en 1982 lo utilizó por primera vez en *The Art of Describing*, se refirió a este al hablar de una nueva historia del arte. Svetlana es una pionera en cuestionar la centralidad de la historia del arte:

...cuando hace alguno tiempo escribí que no estaba desarrollando una investigación sobre la pintura Holandesa, sino sobre la pintura como parte de la cultura visual Holandesa, tenía una intención concreta. El enfocarme en nociones sobre la visión (el mecanismo del ojo), en artefactos creadores de imágenes (el microscopio, la cámara obscura) y en habilidades visuales (cartografía, pero también la experimentación de estos mapas) como recursos culturales relacionados con la práctica de la pintura (Alpers, 1996:26).

Es decir que el estudio se enfocaba en la investigación sobre la mirada del hombre holandés en ese momento. Alpers se refiere a la historia de la pintura como parte de la cultura visual holandesa. El propósito no era volver a trabajar sobre una historia del arte o de la pintura, sino reflexionar sobre los datos que permitieran la reconstrucción de una historia de la mirada. En este sentido los Estudios de la Cultura Visual investigan los objetos con relación a la experiencia del sujeto que los mira y de quien los produce. "De ahí la necesidad de investigar sobre estos objetos para aprender con ellos, del <<mundo>> que representan y de la vida de las personas que se han relacionado con ellos" (Hernández, 1999:3). De alguna forma se propone un cambio en la manera de conceptualizar lo que estudiamos y la manera de hacerlo.

1.2.1 Estudios de la Cultura Visual y Cultura Visual.

Puede resultar confuso entender las diferencias entre el término de los Estudios de Cultura Visual y la Cultura Visual. Esta posible confusión se resuelve desde un acercamiento clásico a las disciplinas científicas, haciendo una división entre el objeto de estudio, que en este caso sería la Cultura Visual y el campo de estudio, aquí

siguiendo a Mitchell (2002), Mirzoeff (1998), Hall (1999), Foster (1986) y Rogoff (1998), los Estudios de Cultura Visual.

La cultura visual como señala Duncum (2001) implica dos cosas, por un lado el término *visual* sugiere que hay una preocupación por artefactos sustancialmente visuales. Artefactos que en ocasiones comprenden códigos distintos al visual y que por tanto involucran sentidos distintos a la vista. Sin embargo, se conserva el interés por artefactos desde los cuales, o hasta los cuales se puede inferir que tienen un significado sustancialmente visual. Por otro lado, el término *cultura* indica que hay un interés que va más allá de los artefactos mismos. Nos sugiere un interés en las condiciones sociales en las cuales existen los artefactos, incluyendo su producción, distribución y uso. Es decir que las imágenes se ven en su riqueza contextual como parte de un continuo discurso social que involucra la influencia de estas en la vida cotidiana.

Walker y Chaplin definen cultura visual de manera general como “aquellos objetos materiales, edificios e imágenes, más los medios basados en el tiempo y actuaciones, producidos por el trabajo y la imaginación humana, que sirven para fines estéticos, simbólicos, rituales o ideológico-políticos, y/o para funciones prácticas, y que apelan al sentido de la vista de manera significativa” (Walker y Chaplin, 2002:16). La cultura visual se relaciona con los hechos visuales que son transmitidos a través de artefactos tecnológicos que han sido diseñados para facilitar la visión natural.

La fascinación por lo visual nos ha llevado a enfrentarnos a un mundo que conocemos a través de las imágenes obtenidas por los medios tecnológicos y estas no sólo forman parte de la vida cotidiana sino que muchas veces son la misma vida cotidiana. A través de cámaras de video y de pantallas nos miramos y miramos constantemente a los otros. La vida parece transcurrir ante nosotros mediada por un lente. El fenómeno de la hipervisualización no significa que ahora conozcamos más sobre lo que vemos. Por eso el estudio de la Cultura Visual puede ser una vía para que los historiadores del arte y estudiosos del universo visual se aproximen a la comprensión de las representaciones que configuran a un mundo (con muchos y diversos mundos) en el que “... *se suele dar prioridad al cómo parecen las cosas sobre el cómo son en realidad...*” (Hernández, 2000:6). Dicho de otro modo los hechos existen porque están representados a través de una pantalla. Existe una confusión entre ver y crear. Es decir “la cultura visual no

depende de las imágenes en sí mismas, sino de la tendencia moderna a plasmar en imágenes o visualizar la existencia” (Mirzoeff, 1999:23).

1.2.2 Visión y Visualidad

Cuando nosotros vemos lo hacemos a través de la mente, de un cuerpo y una historia. La visión por un lado se refiere a un proceso físico / fisiológico en el que la luz impresiona las retinas del contemplador. Pero por otro lado la visualidad se da en una determinada cultura es decir forma parte de un proceso social: “la visualidad es la visión socializada” (Storey, 2002:41). Si no podemos afirmar que los sentidos se amoldan a la cultura si nos queda claro que no existe una naturaleza humana fuera de ella (Bruner, 2000). La visión no es desinteresada sino que responde a los deseos del observador y a las relaciones sociales de éste. Es decir que existe una “relación social entre el que mira y lo que mira”. Como nos comenta Adolfo Sánchez Vázquez en su libro *Invitación a la Estética*, la percepción es un acto social. Y me refiero a la percepción como un complejo proceso donde intervienen los sentidos, recuerdos, ideas, imágenes e información que tiene un sujeto en una sociedad determinada.

1.3 Proyectos de arte contemporáneo desde los Estudios de la Cultura Visual

Fernando Hernández en un texto que constituye la ampliación de la conferencia <<Educación y Cultura Visual>> (1999) señala que el objeto de la Cultura Visual es el estudio de la visualidad humana y se refiere a la separación de manifestaciones científicas y artísticas como el principio cuestionador de un currículum que se fragmenta en compartimentos y disciplinas. Separación creada históricamente desde la Revolución francesa bajo supuestos que como ha señalado Goodson (1999) se mantienen distanciadas del conocimiento para preservar formas de control y de compartimentación social hegemónicas. El estudio de la cultura visual propone iniciar una historia sobre las historias que nos han contado de los objetos denominados artísticos abriendo el campo a manifestaciones visuales que son fuente de conocimiento y no gozan de la aceptación

del mercado tradicional del arte. Se abre una vía para atender a un conjunto diferente de objetos de los ya considerados por la historia del arte. Pero más importante que la adición de nuevos materiales está el cuestionamiento y la crítica de nuestras formas ya establecidas de conceptualizar lo que estudiamos y la manera en que lo hacemos.

En las artes visuales se ha comenzado a incluir a las mujeres y su historia. Los artistas ironizan con el papel trascendente del arte y la función heroica del artista y exploran nuevas experiencias de identidad. “Los museos han pasado de ser santuarios en los que se muestra el Arte (con mayúsculas) a brindarnos manifestaciones de la cultura popular, o a mostrar al artista como contador de historias, como alguien que recoge las voces de los que no tienen voz” (Hernández, 1999:4). Para comprender muchos de los trabajos contemporáneos es necesario partir de un análisis de los referentes sociales y las nociones de clase, género y cultura con que se vinculan.

La perspectiva de los Estudios de Cultura Visual no es la única vía para abordar la investigación en el terreno del arte contemporáneo. Existen distintos modos de análisis que pueden resultar enriquecedores de acuerdo al género y a la temática de los proyectos que se analicen. El hermenéutico, el iconográfico e iconológico, el semiótico, la intertextualidad, son algunos de estos. Desde la perspectiva de los Estudios de la Cultura Visual se busca vincular, entre otras, las siguientes disciplinas: estética, antropología, historia del arte, estudios culturales, lingüística, fenomenología, sociología, teoría crítica, psicología de la percepción y psicoanálisis. Como apunta Irit Rogoff, en su texto incluido en la antología de textos sobre cultura visual editado por Nicholas Mirzoeff, lo más importante en este proyecto es “... que reformula el entendimiento de la transformación epistemológica heredado de las categorías y temas develados a través del pensamiento estructuralista y postestructuralista, y de una introducción específica a las teorías de las diferencias sexuales y culturales” (Rogoff, 1998:26) es que se busca ir más allá del análisis para reconfigurar lenguajes nuevos y alternativos que reflejen la conciencia contemporánea en la cual vivimos nuestras vidas. Y por lo tanto este ensamblaje de disciplinas y análisis metodológicos que giran en torno a la visualidad están determinadas por realidades culturales y políticas más que por una tradición de argumentos aprendidos.

1.3.1 Cultura visual, artes visuales y representación

“La cultura visual en gran parte es el resultado de la *invención* y la *construcción*, más que del registro de apariencias” (Walker y Chaplin, 2002:47). En este sentido podemos remontarnos a la historia del arte para hablar de la invención de la perspectiva lineal en el Renacimiento como un sistema de representación a través del cual se brindará la ilusión de espacialidad. Pero más que esto, se establecerá una forma de traducir el mundo visible. “La perspectiva estaba sometida a una convención... Las convenciones llamaban *realidad* a estas apariencias” (Berger, 2000:23). Es decir que con la perspectiva se va a crear una manera de ver el mundo. En la perspectiva es el hombre quien observa una imagen desde un determinado punto y con un solo ojo (Mirzoeff, 1999).

En la pintura impresionista, lo visible ya no se va a presentar en función al hombre, sino que será un continuo fluir (Berger, 2000). Además de que una de las preocupaciones de los pintores impresionistas va a ser la de rescatar la inmediatez por medio de las sensaciones visuales experimentadas frente a la naturaleza. A lo largo de la historia occidental de la pintura, en los diferentes movimientos pictóricos hubieron quienes pintaron a partir de distintos motivos y desarrollaron investigaciones visuales, con diversos temas, problemas e intereses. No me detendré en este punto porque mi intención en este apartado es únicamente trazar un recorrido muy general sobre algunos asuntos de representación en las artes visuales. Y puntualizar el sentido de los sistemas de representación visual como un código para entender, conocer y pensar sobre los objetos que nos rodean y las imágenes de nuestro entorno.

Con la fotografía de algún modo se va a ofrecer una imagen de la realidad más democrática aunque de igual manera la imagen será tomada por un sujeto con un cierto tipo de lente desde una posición determinada, y con esto dejará fuera todas las demás posiciones. En los años 60s en la historia de las artes visuales, lo *conceptual* siguiendo a Duchamp va a rechazar los sistemas de representación de la pintura en general y específicamente los de la pintura impresionista argumentando que satisfacen principalmente al ojo, específicamente a la retina. En los *ready-made* Duchamp desarrolla la reflexión de ideas y conceptos. Con sus objetos propone la sustitución de objetos con valor estético por objetos con valor de uso (Foster, 2001). Respecto a la

relación entre lo visual y conceptual Adorno apuntó que "... el carácter visual del arte era paradójico, porque, a pesar de que este carácter marcaba <<la diferencia entre arte y pensamiento discursivo>>, el arte no podía ser puramente visual porque estaba <<impregnado de elementos conceptuales>>" (Walker y Chaplin, 2002:48). En los años 60s se dio otra trayectoria interesada con el realismo y/o ilusionismo: arte pop, hiperrealismo y arte apropiacionista (Foster, 2001). Entonces la preocupación estaba en la representación de la imagen como referente o como simulacro, como es el caso de algunas obras pop de Warhol. De acuerdo con Barthes y Baudrillard lo que el pop pretende es acabar con el significado simbólico del objeto. Sin embargo en aras de la abolición de la representación el producto artístico se integra perfectamente en la economía de una sociedad de consumo (Foster, 2001).

En oposición al tratamiento de la representación que se ha venido dando en la producción artística está la temática de lo *Real*¹ en proyectos de arte contemporáneo. Para ahondar en este punto podríamos revisar algunos textos teóricos (Marti Peran en *Espais Reals*, Mario Perniola en *El arte y su sombra*, etc.) sin embargo, no es esta mi pretensión. Además de contraponer mis proyectos a la línea de proyectos de arte contemporáneo (con quienes podrían emparentar), mi interés en esta tesis está más por rescatar el proceso de producción de mis distintos proyectos artísticos vinculados con otras áreas de conocimiento.

1.3.2 Cultura, ideología y representación

Es importante dejar claro que a lo largo de este texto utilizaré el término cultura en referencia a un sistema organizado de significados y símbolos que guían el comportamiento humano. A través de estos definimos el mundo, expresamos nuestros

¹ Un texto interesante que hace un recorrido crítico por los distintos tipos de realismo, es el de Hal Foster titulado *El retorno de lo real*. Hal Foster (2001) *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Barcelona - Akal. Sobre la experiencia del espacio real véase Marti Peran, "Espais Reals" en *Espais Reals* (2002) Edicions Universitat de Barcelona - Barcelona y BLANCO, PALOMA; CARRILLO, JESUS; CLARAMONTE, JORDI y EXPOSITO, MARCELO (2001) *Modos de hacer* (Arte crítico, esfera pública y acción directa) Salamanca - Ediciones Universidad de Salamanca. Sobre un recorrido de lo real y el realismo en teoría estética se puede ver el texto de Perniola Mario (2002) *El arte y su sombra*. Barcelona - Càtedra. Sobre una crítica de la representación en el arte contemporáneo se pueden revisar los textos de Foster Hal *Recodificaciones: Hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo* en *Modos de Hacer* o la aguda aportación al tema de Holmes, Brian (2002) *El póker Mentiroso. Representación de la Política* *Política de la Representación* en Corbeira, Dario y Expósito, Marcelo(Eds.) (2002) *Brumaria* No. 2

sentimientos y emitimos juicios (Hernández, 1999). En términos de Raymond Williams con cultura podemos referirnos a los textos y prácticas cuya función principal es tener un significado, producir o proporcionar la ocasión para la producción de un significado. También Williams sugiere que la palabra cultura se refiere a “las obras y prácticas de la actividad intelectual y, especialmente, artística” (Storey, 2002:14). La forma en la que vivimos los seres humanos como mencioné anteriormente depende de significados y conceptos compartidos. El hombre no existe independiente de la cultura. La cultura es un término que debe explicarse a la par del concepto de ideología, pues como sugiere Stuart Hall (1998) “algo no está presente cuando decimos <<cultura>>” y se refiere al término ideología. “La ideología puede hacer referencia a un cuerpo sistemático de ideas articulado por un grupo específico de personas” (Storey, 2002:15). “Las ideologías son el marco del pensamiento y del cálculo sobre el mundo. Son las <<ideas>> que las personas utilizan para imaginarse como funciona el mundo social, cuál es su puesto dentro del mismo y que deberían hacer” (Stuart Hall, 1998:39). Es bajo el estructuralismo que entendemos las relaciones entre los textos y prácticas culturales, y el lenguaje: específicamente la *gramática*. “La tarea del estructuralismo es, hacer explícitas las reglas y convenciones (la estructura) que gobiernan la producción de significado (actos de *habla*)” (Storey, 2002:107). Es decir que el significado es posible dentro de una estructura determinada y dentro de un modo específico de vida, una cultura específica.

Los estudiantes de la cultura visual no están interesados principalmente en cómo las personas ven el mundo, sino en cómo las personas ven las imágenes de ese mundo que han sido creadas para ser miradas (Storey, 2002). Los interesados por los estudios de la cultura visual nos preocupamos por como las imágenes “representan” y en como a través de estas representaciones es que conocemos el mundo. Dicho de otro modo (acercándolo a nuestro contexto cultural) nuestra mirada está mediada por comunicaciones intencionadas y codificadas. “El estudio de la cultura visual trata de comprender las representaciones que configuran el mundo” (Hernández, 2000:6). La representación tiene una estrecha relación con el significado (desde la perspectiva semiótica de Saussure). A través de los sistemas de significado representamos el mundo ante nosotros y ante los demás (Curran, Morley y Walkerdine, 1998). El concepto de representación al igual que el concepto de cultura no podemos apartarlos

del concepto de ideología. Althusser habla de ideología como un sistema de representación en los cuales viven hombres y mujeres. Y con la palabra vivir hace referencia no al hecho biológico sino a la experiencia dentro de la cultura, el significado y la representación. Walkerdine señala que en nuestro estar en el mundo, en nuestra vida: “Experimentamos el mundo gracias a y a través de los sistemas de representación de la cultura. La experiencia es el producto de nuestros códigos de inteligibilidad, de nuestros esquemas de interpretación” (Curran, Morley y Walkerdine, 1998:47).

Siendo así, desde la aproximación de los estudios de cultura visual no me interesa hacer un análisis semiótico de las imágenes producidas a través de los distintos proyectos de arte acción sino develar las tensiones sociales, los conflictos de valores y las características de identidad que desarrollan. Las imágenes que forman parte de muchos de los trabajos de acción no pueden ser leídas desde visiones formalistas sino que requieren de teorías sociales contemporáneas. Semejantes marcos conceptuales han de ayudar a comprender mejor este tipo de trabajos relacionados con problemáticas de arte, género y diferencia.

1.4 Proyectos artísticos bajo el umbral del feminismo

La herencia del estructuralismo abre una vía para que en los feminismos las productoras y espectadoras puedan reformular el modo en que se ha visto y se ha interpretado la posición de la mujer en las principales narrativas de la cultura visual (haciendo referencia a la forma en que se ha visto representada la mujer en la pintura, el cine, la televisión, revistas femeninas y para hombres y demás espacios visuales). Es decir, que desde la importancia que se le brinda a las formas textuales del discurso sobre las experiencias de producción y observación o contemplación de sucesos culturales en el planteamiento que hace Roland Barthes en sus textos “La muerte del autor” y “De la obra al texto”, entre otros, permite que las teorías feministas se ubiquen en nuevas coordenadas de significación y de producción de otros discursos. Es por esto que si seguimos revisando o indagando sobre las distinciones entre el ver y las formas de mirar, la primera entendida desde sus características meramente físicas y la otra compartiendo la capacidad fisiológica con las condiciones sociales que la estipulan,

podemos seguir el planteamiento que se ha ido proponiendo desde los feminismos sobre la historia, crítica y teoría del arte. Por un lado la práctica de un *ocularcentrismo*, que desde esta perspectiva debe entenderse como las formas preconcebidas de ver los objetos artísticos; formas de ver que como apunta Laura Trafí -retomando un planteamiento de Griselda Pollock²- parten de: "... un sujeto-de-la-visión que mira a fondo las obras con el fin de reconstruir la actividad del artista a través de las convenciones, indicios y rastros visuales, llevando a una identificación edíptica del espectador (entendido en términos universales) con el ego ideal del autor vía los textos del historiador" (Trafí, 2004:1). Por otro, hay un deslizamiento hacia formas de visión que implican una lectura y visualización activa de la(o)s espectadoras, generándose un enlace entre la subjetividad (específica y selectiva, en la cual puede ubicarse la forma de ver de la mujer) y la producción cultural de los significados.

Si hablamos de la emancipación de la mirada de la mujer o de la resistencia que se ha implementado frente a la forma en que se mira a la mujer en la historia de la pintura pero también en los medios masivos, como una posible crítica feminista al hombre *unidimensional* de Marcuse, aquel que se concibe como receptor pasivo de los productos de la industria de la información y del entretenimiento³, aparecen las formas de leer y ver feministas. Así la mujer deja de ocupar la posición que se le había asignado como simple contenido de imágenes para ubicarse como receptora crítica de aquellos artefactos visuales y culturales que supuestamente asentaban el lugar para una asimilación sin oposiciones. Es desde la idea de investigación acción y de la creación de una mirada performativa que las mujeres⁴ pueden partir de su propia experiencia para reflexionar sobre las practicas de contemplación y producción de objetos y situaciones culturales.

² Los textos a los cuales hace referencia Laura Trafí son fundamentales en el desarrollo de una historia del arte feminista y son los siguientes Pollock, G. (1990) *Beholding Art History: Vision, Place and Power*. En N. Bryson; M.A. Holly; K. Moxey (eds) *Visual Theory. Painting and Interpretation*. Massachusetts and Oxford: Backwell Publishers, pp. 38-66 y en Pollock, Griselda (1996) "The <<View from Elsewhere>>. Extracts from a Semi - Public Correspondence about Visibility of Desire". En: Bradford Collins (ed) *12 Views of Manet's Bar*. Princeton (N.J.): Princeton University Press, 1996, pp. 278-314.

³ Entre otros intelectuales de la escuela de Francfort son Adorno y Marcuse quienes plantean con más fuerza la defensa de una alta cultura frente a la industria de la información y del entretenimiento. En realidad desde los feminismos la principal crítica se haría frente a la concepción que hacen de los espectadores como individuos sin características sociales que los delimiten y por supuesto en la cual las mujeres no son más que parte de esta masa adoctrinada por las formulas capitalistas de adoctrinamiento y manipulación.

⁴ Aquí hablo de manera general sobre las mujeres porque normalmente en los textos de investigación feminista se siguen reservando los lugares para la reflexión únicamente para aquellas que han accedido o entrado en estas discusiones desde formas de discurso identificadas en las academias, centros de investigación o proyectos legitimados en instituciones artísticas.

Pero la vía feminista no se queda en la relectura de la cultura visual, sino que se abren también nuevos paradigmas de producción. Es entonces que podríamos argumentar que el trabajo que he estado realizando desde que inicie a desarrollar proyectos de acción tiene fuertes vínculos con el trabajo que se realizaba en la década de los 70 y que retomo una gran fuerza en los 80 con la aparición de trabajos de artistas como Cindy Sherman, Barbara Kruger, Judy Chicago, Suzanne Lacy, Lucy Lippard y Carolee Schneeman, en México Maris Bustamante y Mónica Mayer un poco tiempo después de la avalancha en EEUU.

En los años 60s por medio de la fotografía, vídeo y dibujos se documentan performances o acciones. Estos trabajos en donde el cuerpo es el principal vínculo de expresión artística van a variar. Por un lado se realizarán acciones con una marcada línea conceptual como es el caso de los norteamericanos Vito Acconci o Bruce Nauman, quienes se interesarán por la relación experiencia-cuerpo y recepción-público. Otras acciones de artistas europeos van a ir más bien por la línea del accionismo vienés con sus características dramáticas y freudianas. Aunque habrá trabajos como el de Valie Export, más bien dentro del orden político. Valie va a denunciar a través de *Aus des mappe der Hundigkeit* (Del dossier de lo canino con Peter Weibwl, 1968) la problemática de las relaciones de poder entre parejas. Otra mujer que va a poner énfasis en este mismo tema es Marina Abramovich. No puedo decir que estos trabajos tengan una marcada línea feminista pero en lo que si coinciden es en la preocupación por develar cuestiones sobre la situación de las mujeres en una sociedad de dominación masculina.

Quienes en nuestros trabajos artísticos hemos abordado el tema de las relaciones con el otro "sexual" y "cultural", con la "diferencia" no sólo de género sino racial, hemos contado con el apoyo del trabajo teórico feminista en diferentes ámbitos del arte (Griselda Pollock, Mieke Bal, Julia Kristeva). En los años setentas se extienden los procesos artísticos hacia los contextos más cercanos de la vida cotidiana. "Arte" y "vida" se vincularon de manera estrecha rompiendo con la idea tradicional que los separaba. Se cumple con el cometido de la vanguardia de *artistificar* la realidad. Es decir que la experiencia cotidiana va a formar parte primordial del trabajo artístico.

En la última década del siglo XX hemos visto como lo escultórico se ha expandido y la fotografía forma parte de diversos trabajos en donde se incorporan las voces

marginadas y se pone atención a los trabajos de mujeres en el terreno de la producción artística. Proyectos en los que se mezcla el plano de lo real con el plano de lo representacional, por decirlo de otro modo entre contexto y discurso artístico. Como apunta Clot:

“En tan estrecho contacto con la realidad y sus excedentes de veracidad -que lo autobiográfico arrastra de manera casi implícita-, los procesos artísticos se han ido nutriendo (mediante todo tipo de procesos osmóticos, o intercambios, suturas, interferencias, travestismos, suplantaciones, y rebosamientos de distinto orden) de materiales tradicionalmente considerados como periféricos y habitualmente tenidos por demasiado narrativos, o incluso retóricos” (Clot, 1996:21).

Uno de estos trabajos en los que se interconectan varias formas artísticas y el contexto, es decir, lo personal, lo social, lo político, lo sexual, lo geográfico, es el de Sophie Calle quien ha utilizado la fotografía y la escritura como referencia de sus relatos e historias. Su obra muchas veces es presentada a través de fotografías, folletos, libros o películas, existiendo una conexión entre los elementos utilizados. En su proyecto *Le Bronx* por ser el que tiene algunos puntos de contacto con el último proyecto que desarrollo con Fernando Fuentes “La lleca” (y del cual hablo en el último capítulo). “*Le Bronx* es un proyecto que tiene como característica fundamental la idea del guetto, es decir “la asunción de un lugar del que probablemente jamás se va a salir” (Clot, 1996:26). Por medio de una exposición realizada en el barrio de *Bronx* de Nueva York en la *Fashion Moda*, Sophie pide a personas que viven en la zona que la lleven a algún lugar que tenga cierto significado para ellos, como si fueran a marcharse y quisieran mirarlo por última vez y describirlo. Una vez en los lugares los fotografía. Esto lo va a hacer con otros de sus trabajos como *Los ciegos* y *L homme au carnet*. De algún modo lo que ella hace es realizar retratos de algunas personas y apropiarse de las experiencias de estas. En el caso de “La lleca”⁵ provoco situaciones con un grupo de internos de un penitenciario de la Ciudad de México y juntos compartimos la experiencia. El trabajo de Sophie muchas de las veces se asemeja a las novelas de ficción, con distintos personajes sin embargo las historias provienen de personas reales. Sophie juega con el azar y con las coincidencias de la vida. Este es el placer lo que la lleva a realizar muchas de las acciones de sus proyectos y los proyectos mismos.

⁵ Sobre este proyecto que se esta realizando actualmente en el CERESOVA de Santa Marta Acatitla hablo de manera extensa en el capítulo 2 y 4 de este trabajo.

3. Capítulo 2

Acciones a partir de la propia historia

2.1 La narración como vía para la investigación y producción artísticas

Elegir la narración como vínculo de investigación artística, no significa que rechacé las otras formas de conocimiento que permitan reflexionar sobre cuestiones de arte contemporáneo o que me encuentre en oposición a ellas. “Entendemos como *narrativa* la cualidad estructurada de la experiencia entendida y vista como un relato (como enfoque de investigación), las pautas y formas de construir sentido, a a partir de acciones temporales personales, por medio de la descripción y análisis de los de los datos biográficos. Es una reconstrucción de la experiencia” (Bolívar, 2002:5). A través de un proceso de reflexión le damos un significado a lo sucedido o vivido. Para Bruner narrativizar la vida en un autorretrato es un medio para inventar el propio yo, para darle una identidad narrativa (Bolívar, 2002). ¿Qué caracteriza a las narraciones de otras formas de discurso y maneras de organizar la experiencia? “Quizá su propiedad más importante sea el hecho de que son inherentemente secuenciales: una narración consta de una secuencia singular de sucesos, estados mentales, acontecimientos, en los que participan seres humanos como personajes y actores. Estos son sus componentes. Pero estos componentes no poseen por así decir, una vida o significados propios. Su significado viene dado por el lugar que ocupan en la configuración global de la totalidad de la secuencia: su trama o *fábula*” (Bruner, 2000:56).

La narración en esta tesis por un lado, se establece como síntesis de la formulación y realización de una acción. Lo que pretendo es compartir la forma en que la narración de una acción puede servir como posible acercamiento crítico. Además de que le concede la importancia necesaria a las reflexiones surgidas de la realización de un trabajo de acción, y a la colocación de las ideas, pensamientos y reflexiones en una narración. De forma que el carácter de movilidad y presencia de las acciones siga predominando en el desarrollo de la investigación. Por otro lado como se verá en el capítulo 3 “Identidad en tránsito, un acercamiento a la biculturalidad. Las historias de Raúl y María”, la narración y el relato son parte de un enfoque de investigación. A través de los datos obtenidos por medio de entrevistas me acerco a la mirada que tienen algunos adolescentes sobre las

representaciones que de ellos hacen los *mass media* en un sin fin de imágenes. ¿Cómo estas representaciones influyen sus deseos y fantasías creando modelos y estereotipos? ¿Y cómo estos deseos y fantasías contribuyen a la construcción de su identidad en tránsito?. El tránsito como movimiento entre valores contrapuestos que conduce hacia una serie de representaciones que influyen la mirada de las personas sobre la realidad y sobre sí mismas.

2.1.2 De la investigación narrativa

En la segunda edición de la *Crítica de la razón pura* de Kant al principio del texto, como señala Antonio Bolívar, aparece una primera afirmación tomada de Francis Bacon respecto a la objetividad de la obra en la cual apunta al cómo "...sólo cuando se elimina la individualidad se está haciendo realmente ciencia" (Bolívar, 2002:2). ¿Entonces cuánto hablamos sobre nosotros mismos? Al respecto Antonio Bolívar menciona que el "de nobis ipsis silemus" (sobre nosotros mismos callamos) deba paradójicamente cambiarse al "sobre nosotros mismos hablamos" "de nobis ipsis loquemur"). La investigación narrativa en contra del ideal positivista en el que se establece una distancia entre el investigador y objeto investigado, busca que los informantes no callen su subjetividad. Es decir que ellos mismos hablen.

Pero el deslizamiento hacia la textualización y narrativización de las experiencias de lo humano, digamos de la cultura entendida como la suma de experiencias de vida, tiene un anclaje teórico bastante fuerte cuando en los años sesenta en las ciencias sociales se da el *giro hermeneútico* con perspectiva interpretativa como un modo propio de conocimiento. Los sujetos van a ocupar una posición central en la investigación. Los fenómenos sociales y culturales serán leídos como textos. Las relaciones personales vividas por cada individuo van a ser la clave de la interpretación hermeneútica.

Antonio Bolívar (2002) en su trabajo "*¿De nobis ipsis silemus?: Epistemología de la investigación biográfica-narrativa en educación*" realiza un análisis de las disputas teóricas y epistemológicas de los últimos veinte años haciendo un recorrido por el positivismo, la hermeneútica, el modo paradigmático etc. Para hablar del giro hermeneútico y narrativo en ciencias sociales pasa por Husserl (1991), Polkinghorne (1988), Tappan (1997), Gadamer (1992), Taylor (1985), Ricoeur (1995), Clandinin y Connelly (2000), entre otros. De esta manera describe las principales líneas sobre las que se fundamentan los relatos autobiográficos.

Las experiencias significativas que conforman mi trabajo artístico no podrían ser vistas desde alguna la perspectiva formal científica. Como señala Ortega y Gasset en su ensayo Historia como sistema "Frente a la razón pura físico-matemática hay, pues, una razón narrativa" (Bolívar, 2002:3). Al acercarme a mi trabajo de acción en este texto me uno a la idea de Antonio Bolívar cuando dice que: "Para comprender algo humano es preciso contar una historia" (Bolívar, 2002:3).

2.1.3 De la narración como forma de reflexión y crítica en el trabajo de acción y proyectos de arte contemporáneo

La narrativa con su interés y deseo en volver a las experiencias significativas que encontramos en la vida diaria me permitió desarrollar la reflexión sobre mis acciones. En mis proyectos se cuestionan situaciones sociales y culturales. De algún modo las relaciones humanas conforman la temática general de mi trabajo artístico y de investigación. En los hechos de mi historia y mi vida cotidiana se encuentra el material con el que trabajo.

Si bien es cierto que la narración ha sido una perspectiva de investigación importante en las ciencias sociales también ha sido una perspectiva que ha permitido entender corrientes artísticas actuales o prácticas artísticas contemporáneas. Un ejemplo de ello es el proyecto de "Afinidades Secretas" presentado en La casa encendida de Madrid (verano 2004). Me refiero específicamente al trabajo de Dora García titulado "Todas las Historias" en el que aparece en vídeo un hombre narrando con voz hipnótica historias de hombres y mujeres de diferentes lugares y tiempos. Las historias como se comenta en el catálogo de la exposición son únicas pero la voz de quien las cuenta hace que el contenido de estas se neutralice y que se vuelvan indiferentes. El proyecto "propone sus construcciones, muestra sus procesos de artísticación y afianza sus metodologías a modos de nuevos *actos de lectura*" (Clot, 2004:14). Otro ejemplo es el proyecto de exposición titulado "El poder de narrar" organizado por el Museo de Arte Contemporáneo de Castello en España. Del 19 de julio al 17 de septiembre del año 2000. En este proyecto predominaba la narración a través de imágenes y temas elaboradas por artistas de diferentes orígenes. Uno de los objetivos de la exposición como se escribe en el catálogo de la misma, era proporcionar una vía de acceso a la comprensión de la diversidad en contraposición del tratamiento evasivo o superficial del exotismo.

Bajo mi formación multidisciplinaria en el área de los estudios de la cultura visual convergen la narración y el arte contemporáneo para alcanzar en este capítulo la comprensión de un proceso de investigación en el análisis de acciones. Acciones que podrían inscribirse en el advenimiento de la disolución entre el arte y la vida, no mediante la estetización de ésta, sino como simple consecuencia de las transversalidades que dinamizan la experiencia contemporánea. En otras palabras, "... las obras no se fijan ya el objetivo de formar realidades imaginarias o utópicas" (unir formas ideales de vida pensadas desde un discurso artístico con la cotidianeidad) "... sino que buscan construir modos de existencia o modelos de acción en el interior de la realidad existente" (Borriaud, 1998). Finalmente, se puede decir que el trabajo artístico se convierte en "inquilino de la cultura"⁶. Ya que, al experimentar las circunstancias que le brinda el presente el artista ya no busca construirlo, como apunta Borriaud, "en función de una idea preconcebida de la evolución histórica" (Borriaud, 1998).

En este trabajo empleo el relato, como forma privilegiada de la narración, para marcar el recorrido de mis primeros trabajos de acción. En tanto que, siguiendo a Antonio Bolívar, "El relato capta la riqueza y detalles de los significados en los asuntos humanos (motivaciones, sentimientos, deseos y propósitos) que no pueden ser expresados en definiciones, enunciados factuales o proposiciones abstractas, como hace el razonamiento lógico -formal". (Bolívar, 2002:5). Con la narración no solamente explico los antecedentes, conceptuales y vivenciales, y los pensamientos empleados para la realización de mi trabajo de acción sino que es una herramienta que me permite reflexionar sobre mi proceso artístico. Las ideas para mis proyectos siempre han estado influenciadas por las condiciones económicas, políticas y sociales del entorno en el que me he desarrollado como mujer y artista. A pesar de tener como estudiante de artes visuales la referencia de proyectos artísticos "reconocidos" de otros lugares principalmente del mundo occidental, las experiencias que se atravesaban de manera azarosa en mi vida dictaban el camino de mis intereses en cuanto a las temáticas tratadas en mi trabajo. Los hechos sociales bajo los cuales se daba mi educación artística fueron determinantes para la concepción de mis acciones artísticas, de aquí

⁶ Michel de Certeau (1986) *La Invención de lo cotidiano* Ediciones Universidad Iberoamericana. Mexico DF. Término que utiliza Michel De Certeau para referirse a la forma en como habitamos el presente cuando este ha iniciado.

que en mis proyectos como veremos mas adelante cuestiono a partir de mi experiencia cotidiana y mis desacuerdos problemáticas culturales.

Partiré hablando de los proyectos realizados durante mi estancia en la Academia de San Carlos y de los que realicé al comienzo de mis estudios de doctorado en la Universidad de Barcelona. Mencionaré los vínculos de conocimiento que establecí entre mi trabajo de acción, los estudios de cultura visual y los estudios culturales. Posteriormente reconciliaré mi trabajo con tres perspectivas teóricas diferentes, dos surgidas en la teoría del arte contemporáneo: la del “arte micropolítico” y la del paradigma del “artista como etnógrafo”; y una desde la educación artística: “los temas controvertidos”.

2.2 Narración como reflexión continua de mis acciones.

2.2.1 “Danzón Línea 2” y “Desempleada”. Construyendo desde el baile popular una identidad artística.

Los artistas de acción trabajamos sobre nuestras vivencias y preocupaciones cotidianas, así como con los significados que en ellas se dan. De alguna manera en los proyectos mostramos la mirada que hemos desarrollado en la construcción de nuestra identidad influenciada por distintos discursos y costumbres. Desde el construccionismo social se ha cuestionado la noción de sujeto y de identidad. Se ha venido abajo la idea del *yo* “como poseedor de características reales que puedan ser identificadas *objetivamente*. Características tales como racionalidad, emoción, inspiración, personalidad, voluntad... El sujeto previamente vivido como entidad unificada y estable, que se desarrollaba siguiendo estadios regulares y procesos mentales que le podían conducir hasta las *operaciones formales*, se está mostrando como fragmentado, compuesto no de una única, sino de varias identidades, algunas contradictorias y no resueltas. La identidad se vuelve cada día más *móvil* formada y transformada continuamente en relación a las formas por las cuales somos representados e interpelados en los sistemas culturales que nos rodean. Esta identidad es definida histórica y no biológicamente” (Hernández, 1998:25). Es entonces que con identidad me

voy a referir a la construcción de una persona sobre sus posiciones inestables y contradictorias. Siempre en relación con el contexto social, cultural e histórico que le rodea, el sustantivo <<Identidad>> aparece asociado al adjetivo <<cultural>>.

Mientras estudiaba la maestría me interesaba por las manifestaciones populares que predominaban en el entorno de la Academia y de la calle en general. Desde el segundo piso de la Academia se escuchaba en varios de los talleres de pintura la música de los puestos de cassettes y discos. Recuerdo que para mi era una terrible distracción porque en esa época yo pertenecía a un grupo de baile fino de salón en “Los Angeles”. Dos veces a la semana acudía a ensayos de baile como el: cha-cha-chá, mambo y danzón. En ese momento mi interés y atención estaba en las artes visuales y el baile. Las artes gozaban de una aceptación dentro del área de las bellas artes y la academia pero el baile era una actividad popular no perteneciente a las prácticas artísticas de la danza. La reflexión sobre la manera en que se legitima el trabajo artístico dentro de la institución “arte” y la sectarización de las formas populares de producción cultural dieron inicio a la polémica que abordaría en mis primeros trabajos relacionados con el baile.

“Pieza culta mmmhhh” de 1997 inicia con un sonido en la que con mi voz juego con los nombres Stravinsky y Damaso Pérez Prado, mezclándola con música de ambos autores. Y posteriormente se escucha una anécdota contada por un locutor en un programa de televisión del canal 11, en el que se hablaba de como algunos historiadores dan cuenta de la visita de Igor Stravinsky a la ciudad de México en los años cincuenta para buscar afanosamente a Damaso Pérez Prado. Una vez que lo encuentra le dice que le admira y aprecia su música: “el mambo”. Me interesaba tematizar el clasismo que existía con relación a las manifestaciones artísticas populares.

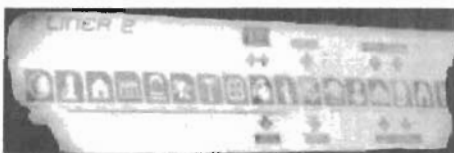


Danzón Línea 2
Asaltos en el Centro Histórico
Caja dos y Ex Teresa
México DF 1997

Foto: Archivo Caja Dos

Otro trabajo que realicé en esta misma temática fue “Danzón línea 2” realizado entre las estaciones de metro Hidalgo, Bellas Artes y Zócalo. Tomé el metro vestida con uno de mis trajes preferidos para bailar danzón y con zapatos de pulsera negros. Llevaba en una de las manos un pequeño bolso negro y en la otra una pequeña grabadora. La acción inicia cuando saco del bolso un lápiz de labios rojo y pinto un cuadro rojo en el piso del vagón. Después mientras repito - “danzón dedicado a los dignos usuarios del sistema colectivo metro” - coloco un cassette en la grabadora. Inicia el danzón y saco a bailar a los pasajeros que consternados me miran. El siguiente trabajo fue “Desempleada” realizado el mismo año. Entré al baño del Palacio de las Bellas Artes en la ciudad de México para vestirme con mi traje de rumbera, bajé las escaleras y me senté frente a la entrada principal con un letrero de madera en el cual escribí: “Se bailan danzones, cha, cha, chá y mambos”. Prendí una grabadora y al primer compás del mambo empecé a bailar. La referencia directa de este trabajo fue el hecho de que en la ciudad de México afuera de la catedral se colocan personas desempleadas para anunciar sus servicios. El proceso de las acciones era resultado de mi posición ambivalente entre dos contextos socioculturales, uno el de la universitaria que se desarrollaba en el sistema artístico y otro el de la bailarina que se desarrollaba en una atmósfera popular urbana. Fueron muchas las preguntas que me hice en este periodo de mi vida en el que se mezclaban ambas actividades en el trabajo de “Performance”⁷.

⁷ Término que utilizábamos los artistas al referirnos a nuestro trabajo de acción conceptual donde predominan los significados y el proceso sobre la forma y el producto. El performance es una arte corporal híbrido que puede llevarse a cabo en diversos espacios, mezclando disciplinas y utilizando distintos medios para su desarrollo.



Danzón Línea 2
Asaltos en el Centro Histórico
Caja dos y Ex Teresa
México DF 1997

Fotos: Archivo Caja Dos



Danzón Línea 2
Asaltos en el Centro Histórico
Caja dos y Ex Teresa
México DF 1997



Fotos: Archivo Caja Dos

2.2.2 “La Rumbera futbolista”. Identidad y baile como paradigma de resistencia.

Ahora hablaré de mi colaboración dentro del trabajo de ARTE-ETNO-TECNO que coordinó Guillermo Gómez Peña junto con los artistas Michelle Ceballos y Juan Ibarra para el proyecto “Experiences Barcelona Art Report 2001”, al cual fuimos convocados otros artistas que trabajábamos en Barcelona. Me referiré a un caso de controversia que suscita el trabajo de Gómez Peña y que he vivido directamente en mi trabajo a raíz de la representación exótica que hacen de los habitantes de Latinoamérica y sus costumbres corporales, los medios de difusión masiva y muchas veces también los artistas que trabajan con imágenes de cuerpos mestizos. El Proyecto de *Performance*-instalación Arte-etno-tecno mostraba personajes como el del futbolista travestido en rumbera en el que la intención de mi trabajo era jugar con la imagen que tienen la mayoría de catalanes de su fútbol como símbolo de Catalunya. La fuerza de los movimientos del futbolista, se transformaban en la rítmica cadencia que mantiene una rumbera mexicana en sus movimientos. Utilicé en mi trabajo la representación exótica que se tiene en occidente del cuerpo y los movimientos de un baile que se practica en tierra caliente. El traje que portaba para la acción fue el mismo con el que he dado exhibiciones en distintos salones y foros de bailes de la Ciudad de México.

Otra cuestión de controversia y de investigación sería para los estudiosos interesados en esos “otros” latinoamericanos puede iniciarse preguntándose, cuál es la importancia del baile en la vida de los habitantes colonizados de América. Parecería que nuestra diferencia corporal es vista desde occidente como una característica exótica y vulgar que nos aparta de otros tipos de conocimiento. El baile de salón en México D.F. ha funcionado como una especie de resistencia ante la globalización y mercantilización de los espacios culturales en las zonas urbanas. Como ya apuntó Amparo Sevilla:

“El surgimiento de los salones de baile responde a la secularización y transterritorialización de la cultura, generados por un determinado proceso de urbanización. Estos lugares representan la construcción de un espacio social diseñado especialmente para la realización de la expresión dancística sin las mediaciones observadas en el medio rural y sin el pretexto de la celebración

social que se observa en las festividades vinculadas al ciclo de vida" (Sevilla, 1997:83).

Yo añadiría que los salones de bailes han sobrevivido a la imposición de centros modernos recreativos o negocios de la política cultural de la gran metrópoli que es la ciudad de México, donde la mayoría de los habitantes que viven en zonas populares y humildes conservan el baile como una manifestación colectiva donde todos gozan de la movilidad corporal, convirtiendo, continúa la autora, estos espacios en lugares:

"...especialmente diseñados para el encuentro rítmico de los cuerpos, se han constituido en una especie de templos donde se profesa una práctica muy cercana al ritual, en torno a la cual se establece un código que es compartido por aquellos que asisten recurrentemente. Se genera entonces entre dichos clientes, una comunión que los transforma en un colectivo social diferenciado del resto de la sociedad urbana" (Sevilla, 1997:84).

Al hablar del baile como una estrategia de resistencia Marcelo Expósito (2002) mostró en imagen de vídeo el plan desarrollado por una gran mayoría de jóvenes italianos que llevaron a cabo una manifestación antiglobalización. El baile en este caso funcionó como una táctica de valor político y simbólico que ocasionó la ruptura del cordón oficial que se ha convertido en característica de las cumbres políticas. Era sorprendente ver en las imágenes la manera en que al acercarse bailando los jóvenes hacían retroceder a los policías. Repolitizaron el carnaval a través de la práctica de prácticas que buscan contribuir a la acción emergente de nuevos sujetos político.

Encuentro un símil entre estas estrategias de resistencia y las aparentemente menos efectivas que se practican de manera cotidiana en la mayoría de los pobladores de América Latina ante la supremacía racional sobre lo corporal.



Rumbera futbolista

ARTE-ETNO-TECNO coordinación Guillermo Gómez Peña, Michelle Ceballos y Juan Ibarra
para el proyecto *Experiencias Barcelona Art Report 2001*
Capella del Hospital
Barcelona 2001

Fotos: Archivo Personal
(Acción en colaboración de Fernando Fuentes)



Rumbera futbolista

ARTE-ETNO-TECNO coordinación Guillermo Gómez Peña, Michèle Ceballos y Juan Ibarra
para el proyecto *Experiences Barcelona Art Report 2001*
Capella del Hospital
Barcelona 2001

Fotos: Archivo Personal
(Acción en colaboración de Fernando Fuentes)

2.3 “N´Especies” y “Elotre”. Trabajos de acción desde la perspectiva de la educación artística y temas controvertidos

En la Universidad de Barcelona durante el curso “Temas de Investigación de la Educación Artística y los Temas Controvertidos” nos acercamos a las herramientas, a partir de un análisis que aborda la creación de estrategias de educación artística, que ayudan a comprender los cambios que se dan en la realidad para reflexionar sobre problemáticas en la comprensión de la cultura visual. Estas estrategias forman parte de los trabajos educativos actuales en torno a la comprensión de la cultura visual (Barragán, 2001A), por medio de los cuales se plantea la posibilidad de: “Ayudar a comprender la realidad, a proseguir el proceso de examinar los fenómenos que nos rodean de una manera cuestionadora y construir <<visiones>> y <<versiones>> alternativas no sólo ante las experiencias cotidianas, sino ante los problemas y realidades alejados en el espacio y en el tiempo del nuestro (el de los adultos, el de los niños, las niñas y los adolescentes)” (Hernández, 2000 en Barragán, 2001 A: 2).

Los temas controvertidos son una de las líneas de investigación de “la educación artística para la comprensión”. Esta postura tiene como referente la corriente de pensamiento que Bruner en 1991 definió como *de vuelta al significado*. En donde la principal preocupación está en la interpretación del discurso, relacionada directamente con el contexto y en la comprensión de los fenómenos de la cultura artística. Es decir, en el análisis de las complejas relaciones existentes entre: el lenguaje visual/verbal, la interpretación, la comprensión, el contexto social, la hermeneútica, los significados, la cultura y el arte contemporáneo (López, Hernández y Barragán, 1997).

En el ámbito de la educación artística la cuestión de los temas controvertidos se plantea como consecuencia de los <<conflictos de valores>>, ya que, como apunta Jaime Trillas, “... cuando ante una cuestión determinada existen distintas opciones que tratan de fundamentarse mediante referencias axiológicas diferentes. El conflicto de valores aparece a partir de un objeto o situación determinada, no en abstracto”. De ahí, parafraseando a Barragán (2001), que se trate con los temas controvertidos con relación a cuestiones que se conforman a partir de problemáticas sociales puntuales, que llevan al educador a detenerse frente a situaciones socialmente controvertidas. Por otro lado los temas controvertidos funcionan bajo el supuesto de que los profesores no

sólo instruyen o proporcionan conceptos e informaciones, sino que transmiten valores y actitudes además de maneras de interpretar la realidad (Barragán, 2001B:1). Si el profesor, en su papel de facilitador, entiende el conocimiento como un proceso dialéctico que se desarrolla en determinados contextos sociales culturales e históricos entonces reconocerá la necesidad de construir una interpretación crítica de la realidad. Además de tener la compleja tarea de construir sus propios criterios para reflexionar sobre la calidad de ese conocimiento. El profesor será quien ayude a los estudiantes a que ellos mismos construyan una infraestructura epistemológica para interpretar los fenómenos con los que entran en relación (López, Hernández y Barragán, 1997).

Algunos artistas asumimos una posición frente a la obra que desencadena reflexiones sobre temáticas sociales y controversia de valores. De ahí que me atreva a plantear un paralelismo entre el facilitador cultural y el artista de acción, partiendo de que ambos se colocan inevitablemente frente a cuestiones que pueden entenderse como "temas controvertidos".

2.3.1 Acción "Elotre"

Festival Internacional de Performance ebent 01

Convento de San Agustin

Barcelona 2001

2.3.1.1 Antecedentes de "Elotre"

"Elotre" es el nombre de una de las *acciones* que realice en Barcelona España para el Festival Internacional de Performance del año 2001. El título de la acción corresponde a la unión de dos palabras Elote y el otro. Elote es el nombre que le damos los mexicanos al grano de maíz, y el maíz es el alimento básico de nuestra alimentación, además de que en la cultura mesoamericana, son varios los mitos que relacionan al maíz con el origen del hombre y la mujer. Para mí fue importante unir la palabra *elote* con la palabra *el otro*, ya que sintetizaba de alguna manera mi primer encuentro lingüístico con Barcelona.

Llegue a Cataluña en Octubre del 2000, no conocía a nadie, ni tampoco había buscado donde instalarme desde México. Cuando me dedique a buscar un lugar para vivir fue difícil hacerlo por teléfono porque no me entendían, ni yo a ellos -yo deseaba rentar una recámara- y aquí me ofrecían un piso. Una vez que entendí la forma de hablar de los catalanes y los significados que les dan a las palabras en castellano por ejemplo:

piso, refiriéndose a lo que en México podemos entender como un departamento, entonces encontré un lugar cerca de la Universidad de Barcelona. En un principio fue difícil la comunicación con las chicas del piso porque entre ellas hablaban catalán y yo sólo sonreía mientras descubría el nuevo idioma. Al acudir a las primeras conferencias dentro de la Universidad de Barcelona me encontré con la sorpresa de que las hacían en catalán y a pesar de que más de una vez pedí que hablaran castellano considerando a los extranjeros que nos encontrábamos en la sala, amablemente me contestaban que las conclusiones finales las darían en castellano, pero nunca sucedió así.

Una chica de mi piso me invitó amablemente a pasar el fin de semana en su casa de Gerona y durante el camino en tren, me contó como les había sido prohibido a los catalanes hablar catalán durante la dictadura de Franco. Mientras ella me relataba los hechos ocurridos, yo pensaba que esa historia tenía una relación con la historia de los antiguos mexicanos y con la amarga experiencia que viví cuando leí en mi adolescencia *Visión de los vencidos*⁸. Imaginaba los terribles hechos ocurridos cuando los "conquistadores" impusieron con violencia su idioma y su religión a los pueblos mesoamericanos. Al final de su charla mi mirada cambió ante el hecho de la defensa y preservación de un idioma como el catalán. Estaba confundida porque parecía que la mayoría de los catalanes relacionaban el español directamente al poder de Castilla o Madrid la capital española. Sin embargo muchos de los catalanes no toman en cuenta que los pueblos latinoamericanos hemos transformado la lengua que nos fue impuesta. Hemos enriquecido gramaticalmente el español. Durante mi estancia en Barcelona algunas personas mayores notaban mi acento latinoamericano y me comentaban la suavidad y el encanto que les dejaba escucharlo.

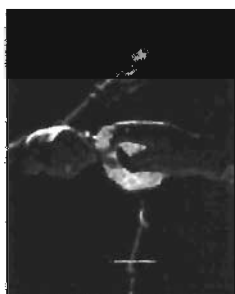
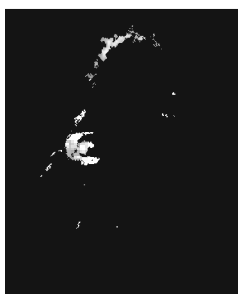
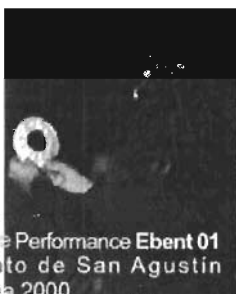
⁸ *Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la Conquista*, introd., selección y notas: Miguel León Portilla, Versión de textos nahuas. Ángel Ma. Garibay, 12ª Edición, México, UNAM, 1989, 224 pp. Ilus.



Elotre

Festival de Performance **Ebent 01**
Convento de San Agustín
Barcelona 2000

Fotos: Juan Pardo



Elotre
Festival de Performance **Ebent 01**
Convento de San Agustín
Barcelona 2000



Elotre
Festival de Performance **Ebent 01**
Convento de San Agustín
Barcelona 200

Fotos: Juan Pardo

2.3.1.2 “Elotre” la acción

La acción se inició con mi rápido caminar cotidiano encima de las piedras del patio del Convento de San Agustín en Barcelona (que tanto me recordaba la belleza del estilo colonial como resultado de la mezcla impuesta). Mis manos cubrían con fuerza mis oídos mientras se escuchaba mi voz grave intentando leer un texto en lengua maya y otras lenguas indígenas. Hicé una fila de tortillas de maíz y al centro les corte un círculo a través del cual podía mirar los ojos de quienes me acompañaban en la acción. Coloqué una a una las tortillas de maíz en un hilo rojo, después de escribir en ellas con un carboncillo algunas de las palabras mayas que se escuchaban en el espacio (a través de una instalación de sonido). Amarré un hilo rojo de lado a lado del lugar hasta tensarlo a la altura de mis ojos, el patio quedaba dividido en dos partes. En una de las grandes paredes se proyectaban imágenes de vírgenes y santos católicos mexicanos y en otra, aparecía mi imagen en la acción que era tomada por una amiga catalana con una cámara de vídeo mientras transcurría la ceremonia (y transmitida a través de un circuito cerrado).

En la segunda parte de la acción, saqué de mi pantalón una moneda de 25 pesetas y miré a través de ella hacia las imágenes de los santos y hacia mi propia imagen en video. Colgué la moneda del listón rojo junto a las tortillas de maíz y durante unos segundos pasaba por en medio de las tortillas. Para finalizar la acción ofrecí a los asistentes para beber agua de jamaica (flores de pigmentación roja). Al final de la acción un hombre mayor se acercó y colocó sus manos encima de mi cabeza y mirándome a los ojos me dijo unas palabras en árabe (según me pareció) y se marchó. Otra mujer blanca que tampoco hablaba español besó mis manos y las envolvió por un momento con las suyas. La emoción me paralizó por unos minutos.

En la acción “Elotre” se plantea la crítica situación que se vive actualmente en diversas zonas geográficas donde la subsistencia de distintas lenguas se convierte en un conflicto en el terreno de lo cotidiano principalmente. De analizar la temática de la acción, esta se prestaría a controversia a partir de la historia de cada persona: su procedencia geográfica, su lengua madre, la situación política y social en la que vive una nueva lengua, el entorno específico en donde se desenvuelve con esta, la relación con otros usuarios de la nueva lengua, etc. siendo estos algunos de los temas que

desatan un sin fin de controversias en la Cataluña de hoy, así como de tantas otras regiones donde las inmigraciones han causado trastornos en el uso de las lenguas.

2.3.2.1 Antecedentes de “N’Especies”

*“La investigación personal contribuye al trabajo permanente de acción. Resulta imposible ordenar la secuencia de elementos que participan en la creación y esto se refleja cuando una acción es consecuencia de los intereses cotidianos o cuando nos muestra una visión desconocida para nuestra conciencia. Esto sucede repetidas veces mientras jugamos a elaborar performances”.*⁹

José Antonio Delgado (performer sevillano) y yo nos juntábamos para hablar sobre el proceso de un performance. ¿Cuándo se origina la acción, a partir de una idea, de una imagen, o de una preocupación?. Creo que ambos aspectos se mezclan y el orden en que se dan en el proceso es diferente en cada performance. “N’ Especies nace de la preocupación de vernos sumergidos en una actividad artística que en sus principios se manifestaba en contra del mercado del arte, y que ahora nuestras acciones o performances se suman al resto de “piezas” que buscan un lugar dentro de los espacios artísticos y culturales que lo constituyen.

En “N’ Especies los elementos que utilizamos fueron la moneda de 25 pesetas, el hilo de color negro elemento que utiliza José en muchas de sus acciones (y que coincide con la utilización que yo hago del listón), un pequeño aro plateado, la tiza blanca y la vestimenta de color negro en el caso de José y blanco en el mío.

Días anteriores hablamos de la idea general de la acción en la cocina de mi casa mientras yo lavaba los trastes después de comer. La moneda de 25 pesetas debía pasar por el centro del aro plateado, metáfora de nuestra situación de artistas condicionados por el sistema cultural en que vivimos. Nos preguntábamos de dónde colgaría el aro. De inmediato reímos irónicamente mirando hacia arriba, porque arriba, es donde teníamos que intentar estar como artistas visuales, apostando por becas, concursos y presentándonos en los lugares más respetables

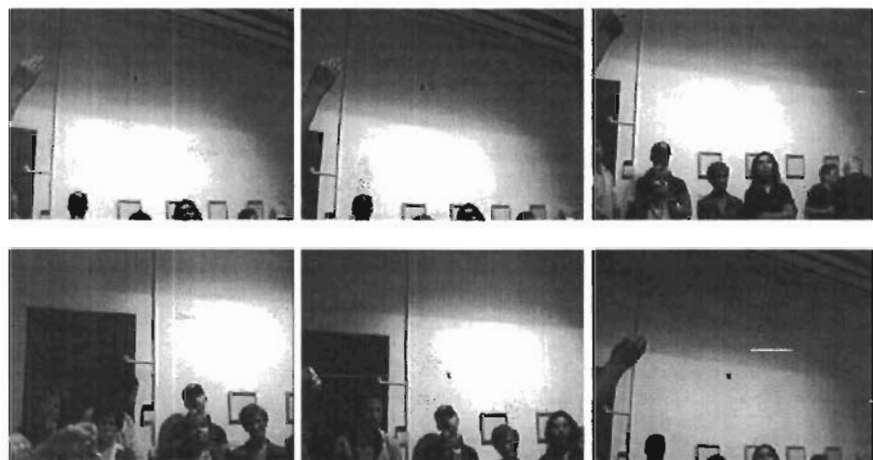
⁹ Este párrafo que escribí para la acción ‘N’ Especies se incluyó en el tríptico de la presentación de identidades, proyecto de gráfica, fotografía e instalación realizado en el Perforart Espai (Barcelona, octubre del 2001)

del circuito artístico. Nos parecía que la aprobación de nuestro trabajo está supeditada al prestigio que alcancen las piezas. Y otro asunto es el que las personas que nos dedicamos al arte necesitamos los suficientes recursos económicos para continuar realizando obras y proyectos, dicho de otra manera requerimos vender nuestro trabajo. El hilo negro nos uniría a José y a mí, ya que nos colocamos el uno frente al otro en extremos opuestos de la sala. José sostenía el hilo con la boca y yo lo portaba a la altura de los ojos amarrado detrás de mi cabeza. De esa forma relacionamos directamente la vista como el sentido más desarrollado en nuestra cultura occidental y la boca como la herramienta como la herramienta que permite la creación del discurso hablado.

2.3.2.2 Descripción de lo sucedido.

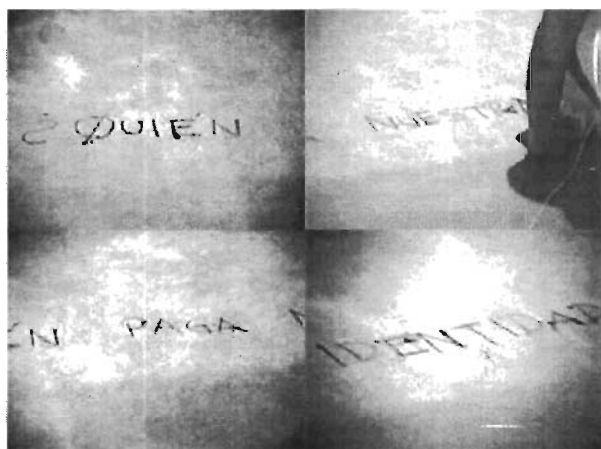
La acción comenzó sin público dentro de la galería y al abrirse la puerta lo primero que encontró el público a su paso fue a José Antonio acostado en el piso. Yo estaba frente a él a tres metros de distancia sentada sobre mis piernas dobladas y con el cuerpo echado hacia delante encima del piso. Sentía como la gente se acomodaba alrededor de nosotros sigilosamente y al no escuchar ningún movimiento en la sala comencé despacio a moverme para tomar el hilo negro que estaba en el piso y amarrarlo en mi cabeza, José hizo lo mismo y nos incorporamos lentamente tensando el hilo con nuestro cuerpo.

La primera moneda que paso por en medio del aro la saco José de los bolsillos de su pantalón. El recorrido se inicio controlando el movimiento de la moneda para que pudiera pasar sin dificultad por el aro. De inmediato José y yo estiramos una mano mirando a la gente. Una persona puso en mi mano una moneda de 10 pesetas pero se la devolví. Después otra, me dio una moneda de 25 pesetas y estiré de nuevo mi mano para entregársela a José y así iniciar el segundo recorrido de la moneda a través del hilo. Hubo un recorrido más y José y yo tomamos una tiza que habíamos colocado en el suelo (él blanca y yo negra) para escribir sobre el piso de la galería ¿Quién paga tu identidad?. Así finalizó la acción



N-especies
perfor-ART Espai
Barcelona 2000
(con José Antonio Delgado)

Fotos: Lourdes Ribas
(Acción en colaboración de José Antonio Delgado)



N-especies
perfor-ART Espai
Barcelona 2000
(con José Antonio Delgado)

Fotos: Lourdes Ribas
(Acción en colaboración de José Antonio Delgado)

2.3.3 Controversias en “N” Especies y otros proyectos

En “N” Especies la controversia se presenta a partir de que el “arte de acción” nace como crítica al arte tradicional y después se ve envuelto nuevamente en otro producto presentado por la Galería o el museo¹⁰. Cómo nos vemos inmersos con nuestro trabajo artístico en un sistema elitista en el que para destacar y vivir del trabajo personal es necesario atravesar por un proceso de legitimación institucionalizado. Con la última frase “¿Quién paga nuestra identidad?” hablamos de cómo nosotros al ser artistas estamos constituidos dentro de parámetros intelectuales definidos por las prácticas del proyecto capitalista occidental. Establecemos lo irónico de nuestra situación precaria, frente a un sistema artístico desde el que se pueden obtener ganancias monetarias incommensurables. En reflexiones anteriores a la acción estaba latente la preocupación por definir nuestro papel como artistas en la sociedad, y las vicisitudes que teníamos que pasar para pertenecer al sistema artístico.

En otros artistas de acción la temática de trabajo es evidentemente controvertida aunque no se empleen estos términos al hablar de ellos. Quizá por la vecindad con los problemas de “valor” que implica su uso, en tanto que, como dice Perniola (2000) las valoraciones humanas van siempre ligadas a la subjetivación, y como tales, las acciones pueden convertirse en herramientas de legitimación. Como sucede a pesar de todo con las piezas de muchos otros artistas. Por ejemplo, hay acciones en las que se ponen en juego las limitaciones conductuales impuestas por convencionalismos supuestamente racionales, y no sólo se plantea el artista dichos márgenes sino que provoca al público a transgredir el control de su voluntad. En la acción, “Ritmo 0”, Marina Abramovic permite que los asistentes elijan entre un número considerable de objetos para utilizarlos en su cuerpo o contra éste, con lo cual desencadenó una controversia en cuanto al daño que creían pertinente hacerle a pesar de la libertad que se les otorgó¹¹. También hay acciones que funcionan como puntualizaciones o comentarios a hechos sociales, políticos, económicos y culturales, que detonan

¹⁰Como apunta Alcázar: “El movimiento de artistas plásticos hacia el happening, y más tarde hacia el performance, no solo fue una ruptura de las ataduras bidimensionales y un deseo de cruzar los campos disciplinarios sino que, también, significaba un intento de evitar la mercantilización de sus obras.” (Alcázar, 2002: 20)

¹¹ Esta acción se llevo a cabo en Studio Morra de Nápoles en 1974 y las instrucciones de Marina eran “En la mesa hay 72 objetos que se pueden usar sobre mí tal y como se desee.” Texto incluido en el catálogo de la exposición The Bridge:El puente realizada en Valencia y Alicante en 1998.

reacciones opuestas tanto en los testigos inocentes, llámesele público; como en los legitimadores sociales: críticos, historiadores, teóricos, académicos y miembros del propio gremio artístico. Como el caso de otro artista de la Ex – Yugoslavia, el serbio Bálint Szombathy (Howell, 1999), que en 1995 durante la guerra de los Balcanes permaneció recostado mientras sangraba sobre la constitución de Yugoslavia hasta desmayarse.

2.4 Dos paradigmas del trabajo artístico contemporáneo en la comprensión de mis proyectos de acción.

2.4.1 *THE OTHER*. El artista etnógrafo en un mundo exóticamente feliz

No intentaré abordar de forma exhaustiva mis “acciones” con relación a una terminología que me permitiría situarlo, más como una forma de acomodo que de análisis honesto, en el campo de la teoría del arte contemporáneo. Sin embargo, considero que para hacer un acercamiento a este podrían utilizarse el trabajo de dos teóricos, por un lado el francés Paul Ardenne y su genealogía del “Arte Micropolítico” y por el otro Hal Foster y su concepto de “Artista como Etnógrafo”.

Hal Foster habla del interés del artista por acercarse a la realidad de los “otros” desde lugares en su mayoría comunidades locales y de como ha cambiado su papel de productor por el de etnógrafo, que en un sin fin de viajes recoge narraciones que utiliza para el propio trabajo. El artista bajo el paradigma del etnógrafo se interesa por los temas que giran en torno a la identidad en un mundo de supuesto “intercambio” multicultural. El peligro de esta nueva posición del artista se encuentra en que las “historias situadas” que presenta pueden formar parte de la moda de trabajar informes pseudoetnográficos, como apunta Hal Foster (2002). A mi parecer la posición del artista como etnógrafo debería contribuir a las prácticas realizadas por aquellos investigadores (psicólogos, pedagogos, etc.) interesados en el campo de la educación, fuera y dentro de la escuela. En tanto que a través del trabajo de campo es posible reflexionar ante una realidad que no sólo requiere de análisis sino de estrategias que nos permitan desarrollar nuestras vidas en un mundo de “diferencias” donde es necesario colocar en tela de juicio los conocimientos



The Other
proyecto function: BCN
Talento Bilingüe de Houston
Houston TX. 2002

Fotos: Lourdes Ribas

y significados euroamericanocentristas que regulan nuestro comportamiento. Considero que el problema que apunta Hal Foster respecto a una autorrenovación narcisista del artista puede de algún modo contrarrestarse si este tiene un interés porque esas "historias" que formaron parte de su trabajo artístico regresen al lugar donde se originaron y ayuden a la comunidad a iniciar una práctica que les ayude a identificar, y en el mejor de los casos a comprender, sus problemáticas sociales. Este es el caso de proyectos de intervención crítica e interacción social.

Esta acción surge después de mi experiencia al convivir con mujeres inmigrantes latinoamericanas que tomaban clases de inglés gratuitas en la ciudad de Houston Texas. La profesora que impartía las clases se llamaba Vivian. Me impresionaba mucho cuando aquella mujer norteamericana nos pedía molesta que pensáramos en inglés y no en español. Era imposible concentrarse y aprender inglés bajo la precaria situación que vivían muchas de mis compañeras quienes todo el tiempo estaban preocupadas por conseguir "papeles" para sobrevivir y enviar dinero a sus familiares que se encontraban en sus países de origen. En "The Other" fue muy importante la participación de "ellas", quienes con sus experiencias constituyeron la parte medular del proyecto. La acción se realizó en Talento Bilingüe de Houston y comenzó cuando escribí con gis en un enorme pizarrón la canción de "Doña Blanca" (canción tradicional mexicana) intentando traducirla al inglés. Me interesaba referirme a dos situaciones. La primera era que desde pequeñas a las mujeres mexicanas se nos "enseña" a través de los juegos populares que debemos elegir cuidadosamente al hombre con el que vamos a casarnos. La segunda es el hecho de que las mujeres que cruzan la frontera lo hacen para buscar una mejor vida (como ellas dicen) aunque tengan que atravesar por la imposibilidad de adoptar el nuevo idioma. Mis compañeras y el público que conocía la canción de "Doña Blanca" la entonaron cuando yo escribía la segunda estrofa. No pude traducir muchas de las palabras de la canción porque son intraducibles al inglés y sólo tienen una significación en un contexto determinado, es decir para aquellos que vivimos en la infancia el juego tradicional mexicano. En ningún momento acordé con mis compañeras su participación en la acción. Ellas tenían un interés por conocer mi actividad y aceptaron acudir aquella noche al centro comunitario de TBH.

“The other” es una historia situada en un contexto específico pero a partir de mi propia biografía. Las <<historias situadas>> y los <<lugares específicos>> como se ve en la siguiente cita:

“...sólo adquieren su pleno significado enmarcadas en un renovado contexto etnográfico, en concreto a la etnografía posmoderna, tal como la entiende James Clifford en su *The Predicament of Culture* (Dilemas de la cultura) en el que reformula algunos de los conceptos clásicos de la etnografía, el de la observación participante, el del trabajo de campo, así como el concepto de autoridad etnográfica a partir de un énfasis en la experiencia (empatía) y sobretodo la interpretación, lo cual nos lleva con James Clifford a hablar de la alegoría etnográfica que convierte al etnógrafo casi en un intérprete literario, subrayando su *poiesis* inventiva y abriendo la vía al diálogo y a la polifonía, más allá de la descripción y el documento” (Guasch, 2002:7-8).

2.4.2 Desde el arte micropolítico

Aunque ya se había hablado del fracaso de los movimientos de vanguardia en sus pretensiones extra-artísticas (Bürguer, 1987) me refiero al fracaso de los dadaístas por acabar con las categorías tradicionales del arte y a los surrealistas que pretendían reconciliar la transgresión subjetiva y la revolución social (Foster, 2001). Ardenne retoma la idea de arte político partiendo del compromiso que encuentra el artista, en el siglo XVIII, a partir de que rompe con los marcos clásicos de producción. Es decir, la producción de trabajos comisionados bajo el mecenazgo. De esta manera se encontró en una posición de “auto – preservación” que le permitiría, anotando lo escrito por Ardenne, “...librarse del estudio para convertirse en observadores de la realidad de sus días y de su época...” (Ardenne, 2000:11) cosa que en algunos de ellos toma un giro político. Así continua haciendo un recorrido de carácter genealógico a través de la forma en que el artista se fue implicando con cuestiones ciertamente sociales y de índole política. Pero sin evitar caer finalmente en la legitimación de su trabajo por un sistema de consumo que termina por absorberlo todo: “A lo largo de la historia el interés del artista ha corrido por turnos hacia la exaltación: de lo sagrado, lo decorativo

o de la experiencia personal, sin tomar necesariamente el impulso del templo, el palacio o el ágora, sitios de la política real por excelencia" (Ardenne, 2000:10) dejando así al artista en una posición de simple observador, aunque crítico. En la actualidad, siguiendo con Ardenne, el área de desarrollo de un arte de carácter político ha dejado el ámbito de los proyectos macropolíticos como fueron el *Realismo Socialista Ruso* y el *Blut und Boden* en la Alemania Nazi que finalmente terminaron bajo la tutela de los estados totalitarios donde se desarrollaban; pero si entendemos al arte político como un trabajo contestatario o de oposición podemos seguir el ejemplo de aquellos que buscaban unir el trabajo artístico con la lucha por la construcción de regímenes nuevos como el caso de la adhesión de Courbet a la comuna de París, el *Novembergruppe* dentro del movimiento espartaquista de Berlín, o los Productivistas y Constructivistas rusos en los años 20.

En la forma en que he desarrollado mi trabajo al margen de la idea de que lo político en el arte encontrará en algún momento una repercusión en lo político en la sociedad o con las palabras de Hal Foster "está el supuesto de que el lugar de la transformación política es asimismo el lugar de la transformación artística, y de que las vanguardias políticas *localizan* a las vanguardias artísticas y, bajo ciertas circunstancias las sustituyen" (Foster, 2001:177). Cuando el trabajo artístico logra sobrepasar el campo de la representación para situarse en una posición moderada, sin visiones predictivas y, por consecuencia, con una predilección por acciones que tengan un impacto inmediato, es entonces que ni la tutela del sistema artístico, ni el posicionamiento de choque o contestación sirven de coyuntura en su legitimación como verdadero trabajo crítico.

De la Investigación al trabajo artístico: reflexiones en torno al proceso de investigación anterior a tres proyectos de instalación.

“Esta lucha por el lugar, la identidad y, en realidad, la supervivencia -este aprender a construir el yo en relación con unos discursos que se solapan y a veces congruentes y, a menudo, contradictorios que se combinan de distintas maneras para restringir y facilitar las posiciones e identidades del sujeto- constituye la misma esencia de la vida cotidiana para las personas en las condiciones que ahora se llaman “postmodernas” (LUKE, 1999:26).

3.1 Identidad, una gran madeja de hilos sueltos

En las instalaciones realizadas en Talento Bilingüe de Houston desarrollo de algún modo otra de mis preocupaciones que aún persiste y es la relación de mi trabajo artístico y los conflictos que vivimos los colonizados en la construcción constante de nuestra identidad. El trabajo de campo que realice con un grupo de adolescentes chicanos y latinoamericanos me acercó a una compleja realidad bilingüe y multicultural que viven los grupos menos favorecidos de los Estados Unidos de América¹². Bajo esta experiencia y desde mi propia biografía situó mi trabajo en un lugar específico con el interés de colaborar en el trabajo social de la comunidad además de formar parte de un debate cultural que gira en torno al gran descubrimiento de este siglo “El otro”.

A diferencia de otros proyectos de instalación y acción realizados anteriormente, no me interesaba que mi propia historia fuera el hilo conductor para mi trabajo artístico sino que me había planteado la posibilidad de darle un giro al tema y tomarlo desde mi proceso en la investigación para el doctorado que realizaba en la Universidad de Barcelona y las vivencias e información obtenidas durante el proyecto con los adolescentes titulado: “Identidad en tránsito, un acercamiento a la biculturalidad. Las historias de Raúl y María”. Son muchos los elementos que se cruzan en el proceso de

¹² El empleo del artículo “los” para referirme a Estados Unidos es una posible respuesta a la enorme distancia ideológica que tenemos muchos de los mexicanos con el país vecino a pesar de su cercanía geográfica. Fue curioso atestiguar como hablaban otros mexicanos al referirse a Norteamérica y comprobar que lo hacían del mismo modo que yo, es por ello que he sido fiel a mi costumbre y en el trabajo aparece los Estados Unidos.

construcción de las identidades adolescentes; y difícil de comprender la manera en que suceden estos cruces. Resulta fácil perderse en los enlaces de una posible resistencia y la asimilación; la realidad y las representaciones; el deseo y la fantasía y lo imaginado y lo vivido. La mezcla de los valores familiares, la influencia de la cultura popular y los medios mediáticos hacen un tejido complejo de difícil abordaje. Durante la reflexión en torno a las entrevistas y narraciones de los adolescentes surgieron varios cuestionamientos, y a pesar de indagar en casos similares, estudios antropológicos, visiones historiográficas análisis sobre casos semejantes y otros acercamientos a problemáticas vecinas continúan las incógnitas. Algunas de las cuestiones que surgieron de la investigación son las siguientes: las experiencias de la mayoría de los adolescentes son contradictorias por la biculturalidad presente en la construcción de sus identidades; la idea de realidad de la que se impregnan los deseos y fantasías que aparecen en sus relatos, se ve inevitablemente envuelta en un proyecto descaradamente consumista. También encontré un reflejo de lo que señala Giroux al referirse al uso político de las imágenes¹ en las que los valores que se contraponen en sus vidas - de algún modo u otro- se encuentran representados; y finalmente la forma en la que se da la contraposición de conductas, posiciones frente a cuestiones socialmente controvertidas, significados culturales, mediaciones y referentes morales, denominados como valores.

Dadas las experiencias que han tenido algunos investigadores en la observación de casos en los que predominan las diferencias culturales podemos reflexionar en la necesidad de buscar vías alternativas dentro de la compleja dinámica preestablecida, ya que las reformas a leyes educativas y los cambios curriculares no bastan si los docentes no estamos abiertos siempre a soluciones alternativas a situaciones complicadas, que se pueden apreciar en las palabras de Zulma Caballero con las que plantea lo siguiente:

¹ "...narrar el pasado se convierte en un medio de racionalizar las tendencias autoritarias y normalizadoras de la cultura dominante que llega hasta el presente. De ahí que la pretensión de la inocencia de Disney se haga pedazos bajo el peso de una cultura promocional basada en las virtudes de la diversión, los valores familiares y, lo más importante, el consumo. La reivindicación de la aventura alegre y la inocencia infantil aunque maliciosa ocultan en este caso un universo cultural que es, en gran medida, conservador en sus valores, colonial en su producción de diferencias raciales, y de clase media en su representación de los valores familiares." (Giroux, 1996:59)

“No solamente la clase magistral o el taller intencionalmente intercultural pueden contribuir a dicha integración, sino que ésta es parte de un proceso discontinuo, azaroso, imprevisible; la pedagogía intercultural es también una actitud y un deseo, y cuando los docentes son sensibles a la diversidad y sus necesidades todo momento es propicio” (Caballero, 2001:225).

Al tiempo que Giroux se aproxima desde la Cultura Popular - sin deseos de idealizarla - para señalar la importancia que tiene por ser contenedora de los principales cambios que se dan actualmente en la educación en el ámbito mundial. Entendiendo que una de las esferas principales en la que ésta se desarrolla son: “Los medios electrónicos de comunicación, la red de imágenes que se multiplican enormemente, y se graban cada día en nosotros, y los sonidos híbridos de nuevas tecnologías, culturas y formas de vida...” (Giroux, 1996:12). Mientras que los efectos que tiene como él apunta “...han alterado radicalmente el modo en que se configuran las identidades, se construyen los deseos y se realizan los sueños” (Giroux, 1996:12). Si la cultura popular ocupa un papel fundamental en la experiencia cotidiana de las personas, ¿por qué el currículo escolar no considera su importancia?. Valdría la pena detenerse a reflexionar en la siguiente pregunta. ¿Cuál es la relación de los docentes con la cultura popular?. Y cuál sería la importancia de rescatar sus experiencias con el fin de encontrar estrategias para analizar las relaciones de los sujetos que conviven dentro del aula y transformar la relación de indiferencia en una relación de entendimiento.

3.2 Desarrollo y proceso del proyecto de investigación

Identidad en tránsito, un acercamiento a la biculturalidad. Las historias de Raúl y María.

3.2.1 Presentación / Antecedente

“Identidad en tránsito, un acercamiento a la biculturalidad. Las historias de Raúl y María” es el título de un trabajo de investigación sobre la construcción de las identidades adolescentes y el antecedente de tres propuestas de instalación (“God Bless America”, “identity” y “Nos vigilan”) desarrolladas con la colaboración de

adolescentes del segundo barrio en la ciudad de Houston, Texas. Las reflexiones surgidas de la investigación constituyeron el asiento conceptual de las instalaciones. El trabajo de investigación constituyó un trabajo de intervención y acción. Es el primer proyecto en donde formalmente construyo un puente entre la investigación en el campo de la educación artística y el proceso de trabajo en el terreno del arte contemporáneo. Aunque en este capítulo me interesa mostrar el proceso en el que se desarrollaron la intervención con un grupo de adolescentes, la acción y los trabajos de instalación, considero importante para el entendimiento del proyecto hablar del trabajo de investigación y sus antecedentes.

Inicié la investigación desde el campo de los Estudios de la Cultura Visual y su interés por entender la forma en la cual las personas crean significados y maneras de pensar a partir del consumo de las imágenes que se producen en la cultura popular (Mirzoeff, 1999). En este proyecto los participantes me brindaron sus historias inmersas dentro de un universo visual que sirve de mediador en la construcción de sus identidades adolescentes. En este estudio a través de entrevistas los adolescentes narraban sus experiencias y entonces surgían los temas que a ellos les preocupan. Estas narraciones desembocan en lo que se ha llamado historias de vida.

Me interesé por las historias de vida como parte de una metodología cualitativa "en donde la intención es ordenar la experiencia de un modo tal que produzca una red de conceptos que agrupen los elementos comunes" (Bolívar, 2002:13) pero sin descontextualizar el conocimiento generado. Es decir buscando las evidencias experienciales de las personas relacionadas con las problemáticas de su entorno. En este proyecto la mayoría de veces los temas estaban relacionados con situaciones ocurridas dentro de la escuela. De ahí que los objetivos de la utilización de esta perspectiva son los de construir conocimiento en educación. El arte en su tarea más "humana" debería permanecer inextricablemente conectado a la educación, a la experiencia y a la vida. De ahí la posibilidad de repensar las diferencias sociales y culturales que se dan en las experiencias educativas conectadas con los problemas sociales del entorno cultural. Como señala Fernando Hernández de lo que "...se trata de exponer a los estudiantes no sólo el conocimiento formal, conceptual y práctico en relación con las Artes, sino de desarrollar estrategias para la comprensión de los procesos y significados de la cultura visual. Estas vincularlas a la reflexión crítica sobre

las diferentes tradiciones históricas, filosóficas y culturales que han servido de guías para construir representaciones mediadoras de significados en diferentes momentos y lugares de esa construcción cultural que denominamos Historia” (Hernández, 2000:6). Es decir que más allá de << el arte>> y << la imagen>> emprendemos un camino hacia el conocimiento y la interpretación de la Cultura Visual (Hernández, 2000).

Este proyecto formó parte de la investigación “La construcción de las identidades adolescentes a través de la Cultura Visual” a cargo del Dr. Fernando Hernández de la Universidad de Barcelona. Es importante señalar que esta investigación considera una educación artística donde los profesores y alumnos llevan a cabo comprensiones sobre el significado de las representaciones que están en su universo visual y no únicamente el significado de obras artísticas. En lo que se llamaría una *educación artística para la comprensión*, cuya preocupación principal, como apunta Hernández, “... no está en las reglas de la lengua sino en la interpretación del discurso; centrada en el contexto más que en los medios (presentados, con frecuencia, sin contexto); en la comprensión de los fenómenos de la cultura artística y no sólo favorecedores de una experiencia estética; dirigidos hacia la interpretación más que a la percepción” (Hernández, 2000:42). Otro de los intereses de este trabajo es la relación entre significados visuales y la propia identidad de docentes, alumnos y familia. Tomando en cuenta que “... la cultura visual contribuye a que los individuos fijen representaciones sobre sí mismos y el mundo y sus modos de pensarse” (Hernández, 2000:47). La postura de una educación artística para la comprensión favorece la relación de saberes y el desarrollo de un conocimiento crítico donde intervienen distintas disciplinas como la psicología, la antropología, la sociología y la pedagogía por citar algunas. Para llevar a cabo este tipo de proyectos educativos es necesario abandonar los prejuicios sociales sobre el conocimiento artístico y el arte e integrarlo como una estrategia de comprensión del mundo y de los propios sujetos (Hernández, 2000). En los estudios de la cultura visual no se abarcan únicamente las diferentes manifestaciones relacionadas con objetos considerados artísticos o canónicos “... sino de los que se producen en el presente y aquellos que forman parte del pasado; los que se vinculan a la propia cultura y con las de otros pueblos, pero ambas desde la dimensión de <<universo simbólico>>, los que están en los museos y los que aparecen en las vallas publicitarias y los anuncios; en los *videoclips* o en las pantallas de *internet*; los que realizan los docentes y los propios

alumnos" (Hernández, 2000: 45). Por lo cual era importante vincular a los adolescentes en el proceso de preparación de las instalaciones desde la identificación realizada por ellos mismos de aquellos artefactos e imágenes importantes en su universo visual.

3.2.2 Del Método...

Inicié el trabajo de campo con entrevistas y como observadora participante. Posteriormente los adolescentes desarrollaron un ejercicio en el cual debían fotografiar lo que más les interesaba de su universo visual. El método etnográfico mediante las entrevistas me permitió acercarme cuidadosamente a las cuestiones de interés de los adolescentes. Apoyándome en las herramientas del método biográfico y la importancia del *relato de vida*, pude apelar, como escribe Juan José Pujadas Muñoz, a que "la capacidad evocativa de la narración nos sumerge, no sólo en unos hechos concretos, sino que nos familiariza con los sistemas de normas de una sociedad y nos ayuda a comprender los límites impuestos al comportamiento individual" (Pujadas, 1992:50). El método biográfico propone un modo distintivo del paradigma cualitativo convencional en el que uno se limita a una metodología de recolección y análisis de datos. El relato de vida posibilita un modo de investigación más accesible, natural y democrático a través de la narración de la propia vivencia. Como señala Antonio Bolívar al referirse a las ciencias sociales "ante el desengaño postmoderno de las grandes narrativas y la reivindicación del sujeto personal en las ciencias sociales la investigación biográfica está adquiriendo cada día mayor relevancia" (Bolívar, 2000:13). Y a pesar de que este método se emplea principalmente para desarrollar investigaciones sociológicas y antropológicas existe una tendencia clara hacia la posición humanista de estas ciencias de lo social, que reforzaron mi interés en el empleo de sus estrategias para llevar a cabo una tarea donde creí necesario dar relevancia a los relatos obtenidos en nuestros encuentros, así como a mi narración para así legitimar mi voz dentro del proceso de la investigación. Que nos permite, como señala Carmen Luke en "Feminismos y Pedagogías en la vida cotidiana", reivindicar "... el derecho a hablar con nuestra propia voz, a que ésta se acepte como legítima y auténtica y, en el proceso se minimice la

posibilidad de que otras interpretaciones de nuestra experiencia la colonicen" (Luke, 1996: 46).

3.2.3 Ubicación del lugar: The second ward y Talento Bilingüe de Houston

Compartiré con ustedes las historias de Raúl y María que formaron parte de la investigación. Ambos casos son ejemplos de personas que han vivido la experiencia del "tránsito y la frontera" en la construcción de sus identidades. Identidad en tránsito y diferencia son algunos de los términos que utilizo para hablar de las situaciones particulares con las que me encontré. Con tránsito me refiero a la situación de crecer en la inestabilidad y la contradicción de valores que se da al cruzar fronteras culturales. El tránsito también aparece aquí como un espacio fronterizo una zona de conflicto. El término diferencia lo utilizaré únicamente para referirme a aquello que nos es ajeno y casi incomprendible a pesar de compartir el mismo espacio histórico y geográfico. En este proyecto más que apuntar hacia la creación de categorías sociales fijas me interesaba aproximarme a la realidad compleja de los adolescentes que construyen su identidad bajo la movilidad social, así como rescatar algunas de las narraciones de los adolescentes implicados en la investigación para su reflexión. Esto me permitió aproximarme a la concepción de realidad que ellos tienen. Sus relatos me descubrieron la importancia que en la etapa adolescente tienen las experiencias con los artefactos de la cultura popular, con las situaciones familiares y las situaciones escolares.

Realicé el trabajo de campo durante cuatro meses, de diciembre del 2001 a marzo del 2002, con un grupo de seis adolescentes (tres mujeres y tres hombres) entre 13 y 15 años de la ciudad de Houston, Texas. Los encuentros, las entrevistas y observaciones se hicieron en un centro artístico comunitario llamado Talento Bilingüe de Houston (TBH) donde asisten chicos de distintas procedencias, teniendo en común la situación de periferia. Es decir, la marginalidad de quienes habitan las zonas aledañas al centro de Houston: barrios de chicanos, negros y mexicanos. En TBH se llevan a cabo clases y eventos (sesiones de Hip-Hop, creación de murales, festivales de música, etc.) donde pueden comer gratis o realizar un trabajo remunerado por horas. Tres de los chicos

entrevistados viven en lo que se conoce como el segundo barrio (Second Ward) o *east side* como lo dicen los miembros de las pandillas.

El primer encuentro que tuve con los adolescentes fue concertado a través de Richard Reyes (director de TBH). Me presentó a tres adolescentes: Greg, William y María. En esa ocasión fue importante decirles que me interesaba conocer el mundo visual de los adolescentes desde los mismos adolescentes. También consideré indispensable darles brevemente algunos de mis antecedentes. Conocían un poco de mi procedencia, de los desplazamientos en mi vida y de mi práctica artística porque el director se los había comentado. Creo que además de esta información lo que les motivó más para colaborar con la investigación fue el que les expresaré mi deseo por contribuir de alguna manera a los cambios que se están llevando a cabo en las escuelas para que éstas puedan llegar a ser espacios de interés y entendimiento para los adolescentes.

Aunque no pretendo buscar una reconciliación de los grupos minoritarios a los cuales pertenecen estos chicos, para ubicar la situación de biculturalidad que ellos viven es inevitable trazar algunas líneas que delimiten el aspecto de representación política que viven, ya que siendo chicanos algunos, otros mexicanos y uno salvadoreño todos caben dentro de la división étnica que los considera Hispanos, para emplear términos institucionalizados en EEUU. Los chicos entrevistados han dejado de ser personas en tránsito, en sentido estricto, pues ninguno de ellos nació fuera de este país excepto Raúl que llegó a los tres años a Nueva York. Algunos de ellos son segunda o tercera generación nacida en EEUU. Su experiencia es más la de asimilación de una ideología y la conservación de una cultura que se puede resumir en el intento por preservar la lengua, ciertos valores familiares y significados culturales.

En esta urbe los chicos no hablan de sí mismos con la gente, es un terreno árido donde las personas se aíslan. En Talento Bilingüe de Houston la mayoría de adolescentes y jóvenes colaboradores son chicanos. En alguna ocasión mientras desarrollaba este trabajo me llamaron para atender a personas que hablaban español ya que a ellos les agobiaba tratarlos porque no podían comunicarse en inglés. Me parece que en el caso de algunos chicanos el español les es ajeno y les produce tensión tener que entenderlo y emplearlo. Observé que en Houston los chicanos forman un grupo cerrado y politizado mientras que los latinoamericanos difícilmente están siendo una fuerza cultural y

política. Los chicanos se sienten orgullosos de su grupo y reafirman continuamente su condición e intentan incorporar en sus actividades artísticas manifestaciones populares de la cultura mexicana que admiran y con las cuales se identifican. En TBH recurren a la utilización de frases en español para titular algunos de sus eventos artísticos y culturales. A pesar de esto en el caso de los chicanos hacer alarde de su historia y antepasados no modifica las condiciones en que los mantienen los grupos de poder dominantes.

3.3 El encuentro con las historias de los adolescentes.

3.3.1 De la historia de Raúl

Raúl trabaja únicamente los sábados en un negocio donde se colocan alarmas de seguridad para automóviles. Fui a buscarlo para decirle que me interesaba entrevistarlo que era muy importante hablar con él porque desarrollaba una investigación con un grupo de gente de la Universidad de Barcelona para reconstruir la historia de adolescentes a partir de las imágenes que más les interesan y que forman su universo visual. Raúl acepto, y acudí a su casa un domingo en el que se celebraba el cumpleaños de su madre. Había muchos invitados en su casa y su mamá me dijo que Raúl estaba con un amigo en su habitación y me indico como llegar a ella. Salude a los dos chicos y el amigo se despidió, me senté en la cama de Raúl, y desde pude ver algunas de las imágenes de su habitación, un espacio pequeño, ordenado y limpio, con carteles en las paredes de automóviles y de chicas en Bikinis. Estuvimos hablando más de una hora sin darnos cuenta.

Raúl tenía siete meses de haberse cambiado de casa y escuela, al parecer aún no lograba integrarse a estos espacios, tampoco estaba de acuerdo con las diferentes situaciones que se presentaban entre sus compañeros de clase. Raúl me hablo de las diferencias que tiene respecto al resto de chicos de la escuela que son de distintas procedencias, principalmente mexicanos. El concepto de verdad apareció varias veces en su charla. Hace una distinción entre la realidad y ficción, conceptos que los demás adolescentes no diferenciaron. El reconoce la realidad en las historias anecdóticas que escucha en la música de rock, se identifica con los temas divertidos y románticos de este estilo musical que es su preferido. Como el mismo me lo contó:

"Dicen la verdad de todo en su música, tienen talento, ellos son los que sí juegan la música, la tocan y también cantan. Hablan de la vida, de la diversión y de cosas que les pasan. Hablan de la experiencia con sus novias, etc. Casi todos como me ven hispano creen que me gusta el rap pero yo me crié acá con otros que les gusta el rock y yo soy casi el único que me gusta el rock en la escuela. Cuando escucho el rap sólo es de sexo y de darle a alguien, de pegarle de violencia y todo eso."

Las representaciones que hace la cultura popular a través de las imágenes de cine y televisión y la letra de la música son consideradas por Raúl como la realidad. Las representaciones como apunta Giroux "...no son simplemente formas de capital necesarias para que los seres humanos se presenten así mismos en relación con los otros y con la naturaleza humana: también habitan y sostienen estructuras institucionales que se han de entender y analizar dentro de circuitos de poder que constituyen lo que se podría llamar una economía política de representaciones" (Giroux, 1996:142). Sin embargo, no reconoce la realidad en los conflictos que surgen en su escuela con el resto de compañeros y que muchas veces desatan peleas entre ellos. Raúl no desea compartir esa realidad de los demás grupos de hispanos, aunque durante su adolescencia tendrá que convivir con ella.

Otro tema que surgió en el caso de Raúl es el de incompreensión por parte de sus padres y profesores de la escuela. Divide a los profesores de acuerdo a las relaciones de control en el aula. El tema de la escuela surgió en la entrevista cuando le pregunte a Raúl como era la relación con sus padres:

"Antes la relación era mejor pero ahora es cuando empezó lo malo ahorita a esta edad. Solo peleamos por cosas. No puedo ganar con los dos, juntos se van en mi contra. Sólo quieren que estudie, sólo me dicen que me ponga a estudiar y a estudiar. Y no tengo exámenes ni tarea ni nada que hacer. Ellos creen que me dan tarea todos los días. Creen que no hago nada y les cuento que a veces las clases son tan aburridas que a veces da sueño. ¡Ellos no se imaginan como son! Y creen que uno tiene que poner atención y que la pasas bien, pero es cansado todo el día poner atención. Tengo cuatro horas de una hora y media cada clase y estar sentado ahí es horrible. Nada te interesa. No es mi culpa. Yo ando bien en las clases y si empiezo a ir mal, me pongo las pilas. Los profesores hay unos que mandan y nada más. Gritan y todo. Hay otros que son mejores te dicen lo que debes hacer con ayuda del libro y al terminar puedes hablar sin ponerte como un loco. Es mejor así."

Raúl miraba al piso mientras me hablaba de la presión que su padre ejerce sobre el tema de la escuela, movía la cabeza y las manos desesperadamente y no paraba de hablar. Su tono iba de lo más fuerte a lo más débil denotando su desánimo por el asunto, como si no existiera otra alternativa posible. Estas actitudes supongo que surgen como apunta Fernando Hernández "... como reacción a las formas de escolarización que se dirigen hacia un sujeto estable, regular y unificado, que pasan por alto las experiencias y vivencias diarias que se dan en un contexto lleno de transformaciones sociales y personales" (Hernández, 1999). Mientras que desde la posición de los docentes se puede argüir que las experiencias que ellos han tenido a lo largo de sus vidas impregnan y muchas veces determinan su práctica docente. El trabajo con relación a la biografía del profesor se vuelve cada día una tarea más necesaria, que debe tomarse en cuenta para los proyectos educativos que buscan transformar las relaciones en el aula y acortar la distancia existente entre profesor y alumno. En la actualidad la perspectiva narrativa en estudios sobre la educación recoge a través del relato la memoria de los docentes con relación a la cultura popular. Es decir, la experiencia con objetos, imágenes, películas, series de TV. y juguetes más significativos en sus vidas añadiendo el significado que tuvieron estos objetos para ellos. Significado entendido en cuanto visión del mundo, de género, de sí mismo y de los otros. Esta perspectiva de investigación posibilita la indagación y reflexión sobre las afirmaciones del sujeto. De cualquier modo es importante destacar la participación del profesor en espacios multiculturales bajo la ideología dominante del poder hegemónico. Kincheloe y Shirley proponen una pedagogía multicultural (1999) que plantea la importancia de que estos alumnos y profesores conozcan el tejido de sus complicadas experiencias, como apuntan Banfield y Nieto:

"El hecho de que un alumno (o una alumna) sea afro americano o indio americano no significa que un profesor multicultural teórico tenga que idealizar sus experiencias. Las experiencias de la mayoría de los estudiantes son contradictorias, ambiguas y complejas y la misión del profesor multicultural teórico es hacer que los estudiantes, los demás profesores y los miembros de la comunidad las conozcan a la luz del poder dominador y hegemónico. Los profesores multiculturales teóricos, a la par que hacen ver a los estudiantes como sus propias experiencias moldean su modo de procesar la información y enriquecen sus estudios, señalan también las formas en que un material curricular

contaminado de racismo, sexismo y prejuicios de clase pueden configurar su propia imagen y su conciencia social" (Banfield, 1991 y Nieto, 1996 en Kincheloe y Steinberg, 1999:67)

3.3.2 De la historia de María

La primera vez que estuve con María fue en Talento Bilingüe de Houston. Le expliqué de mi interés por trabajar con ella. Posteriormente le pregunté si prefería que la entrevistara en su casa o en el centro cultural y prefirió este último como lugar para nuestro primer encuentro. Mi presencia para María fue una sorpresa porque en TBH la mayoría de actividades son coordinadas por hombres chicanos. Ella quería saber por qué razón yo vivía en Barcelona y no en Houston con mi pareja. También me pregunto que estudiaba y si era difícil estudiar en la *high school*. Esto me demostró que María tenía interés por conocerme antes de iniciar nuestros encuentros: mi procedencia, mi actividad artística y mi pasión por el baile le interesaban.

Durante la primera entrevista María me hablaba con entusiasmo de sus preferencias y paulatinamente me hacía comentarios más personales. A diferencia de los chicos María me comenta la relación que encuentra entre su vida y la vida de los personajes de sus películas favoritas. Las historias con temas sentimentales sean casos de la vida real o sean historias de cine, son las más atractivas para María. Ella se mira a través de la representación que hacen los *mass media*, sin embargo, prefiere los modelos de personajes públicos que son sencillos y responsables; las representaciones que hacen el cine y la televisión de jovencitas de clase media baja "talentosas". No las que aparecen en series en las que se casan con un hombre rico y alcanzan el *glamour*, sino que a partir de su buena voluntad y honestidad, casi por un milagro, las encuentra un productor y desarrollan sus talentos convirtiéndolas en estrellas.

Para María el amor, la familia, y la amistad son los temas más importantes. Cuando le pedí a María que fotografiara las imágenes de mayor interés para ella, fotografió en su mayoría a personas: su hermana y sobrinos, el director de TBH, amigos de su escuela que aparecen solos o en grupo, también aparece en las imágenes su madre con su padrastro y sus hermanos, ella sola y con sus amigos. Afirmando lo que propone Calabrese respecto a las relaciones afectivas, María mantiene con sus compañeros una

relación que refleja "... lealtad al grupo de amigos y la importancia de un concepto de sí mismos positivo, surgen repetidamente en la bibliografía como desarrollos sociales claves, característicos de los adolescentes" (Calabrese, 1987; Ianni, 1989; Kenney, 1987; Meanning y Allen, 1987; Thornburg, 1982: 29). Los valores que María destaca en su charla son la sencillez y la bondad relacionados con las relaciones amistosas y familiares

A partir de la importancia social que tiene la familia en los hispanos, los *mass media* explotan los valores tradicionales de solidaridad y protección de los hijos hacia sus padres y hermanos. Como enfatiza Marmolejo con relación a la importancia de la familia en los adolescentes de origen mexicano:

"La familia nuclear mexicana está organizada por una extensa red familiar, poniendo énfasis en la interdependencia, cohesividad y cooperación entre miembros de la familia. El individualismo y la autonomía tal como se da en la cultura anglosajona son menospreciados (Marmolejo, 2000:271)."

Sin embargo, creo que en las familias hispanas de clase media trabajadora y clase media alta se da otro tipo de individualismo en el que se concentran los intereses de vida (tales como: bienestar material, preservación de una religión, y valores unificadores; mientras que buscan dar continuidad a las relaciones con los parientes a pesar de los diferentes intereses que se desarrollan a lo largo de la vida) alrededor de la familia. Creando así un radio de confianza y confidencia que se cierra en ella misma, lo cual significa que el concepto de comunidad termina en la familia. Y esto lleva al nepotismo, y corrupción como ha señalado Harrison no sin certeza (1992).

La escuela también ocupa un lugar importante en la vida de María. Las materias que más le interesan son Matemáticas y Carreras como ella me lo hizo saber:

"En Carreras tienes que pensar que trabajo te gustaría hacer y que te gustaría tener. Tienes que investigar cuanto te pagan para ver si puedes pagar tu casa y un carro. Es como un *budget* (presupuesto). Si quieres un carro que vale mucho tienes que saber como vas a organizar tus gastos... ciencias es la materia que menos me gusta porque tenemos que entender los elementos, es difícil porque la profesora no enseña y nadie sabe. Tengo un amigo que siempre está interesado en aprender y en que le explique cuando nos da trabajo

como siempre pero si le pregunta como que ella se molesta y él se decepciona. Nos pone a realizar ejercicios y si los terminas puedes hablar pero no da clase sólo nos da trabajo. La materia de Historia también me interesa porque es importante que uno sepa sus derechos porque hay gente que no sabe y se aprovechan de eso. *Manager* (Gerente) en computación también quisiera estudiar porque es lo que más se usa es la tecnología y creo que te van a pagar más que en las otras. Y si fuera lo que más deseo entonces me gustaría tener un estudio de baile. Y entonces trabajar y bailar. "

En María la fantasía puede ser entendida "como parte de todo un conjunto de defensas contra el dolor frente a la opresión rutinaria y la humillación" (Walkerdine, 1996:182). La representación de la mujer profesional con suficiente dinero para ser respetada en la sociedad norteamericana se presenta a través de su educación formal. María no quiere para ella las condiciones que han tenido las mujeres que le rodean, busca moverse de su clase obrera y alcanzar una posición profesional que le permita obtener una economía estable. María en la construcción de su identidad se encuentra frente a la mirada del poder patriarcal a través de las representaciones que aparecen en los medios de difusión masiva. Las mujeres de clase trabajadora desarrollan una preferencia por los valores como la nobleza, la sencillez y la bondad, representados constantemente en los personajes de las "estrellas" latinas de pantalla de cine y televisión. En las escuelas a través de asignaturas como la de carreras, que María mencionó, fortalecen la idea de un sujeto que "necesita" pensar en la "realidad económica" y que debe obtener un "buen trabajo" para cubrir todas las necesidades materiales que la cultura de consumo le ha creado. Siguiendo las palabras de Giroux la lucha centrada "... en la identidad ya no se puede considerar; en rigor; separada de la política de representación y las nuevas estructuras de consumo. La cultura está cada vez más constituida por el comercio, y la penetración de la cultura del producto en cada faceta de la vida diaria se ha convertido en el eje principal de las relaciones de intercambio..." (Giroux, 1996:157).

María conoce la situación de desigualdad social y económica de su país, por ello le interesa la asignatura de Historia, sin embargo prefiere para su futuro ser *manager* en computadoras. Tener un estudio de baile sería una forma de combinar su deseo: tener dinero con su fantasía de ser bailarina. Como señala Carmen Luke, los sujetos que tienen una educación extraescolar viven una serie de "tensiones y contradicciones entre las lecciones culturales del hogar y las que aprendíamos en la escuela, de los

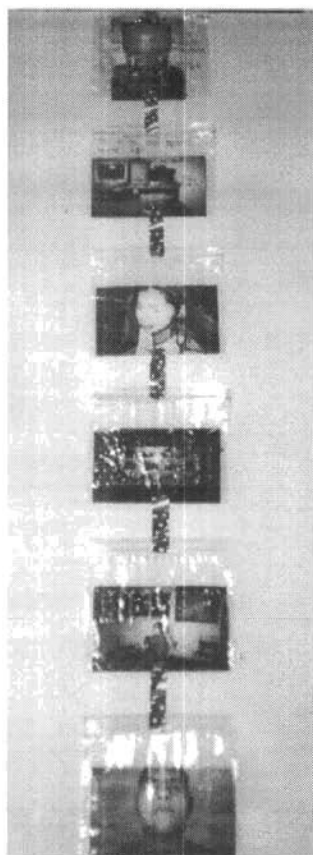
compañeros y de la cultura popular sobre las relaciones de género, las aspiraciones de carrera y la identidad femenina". Tanto la representación de los latinos como "estrellas" y los significados que le atribuyen a "la computación" como la carrera del futuro son producto de la cultura popular. "¿Y cómo podemos analizar el lugar que ocupa lo popular en la formación del sujeto? Lo popular entendido como lo bajo, la clase obrera, lo femenino, ¿cómo visualizamos su lugar?, un lugar donde lo real y la ficción se entremezclan" (Walkerdine, 1996:155). De alguna manera lo que recomienda la asignatura de carreras es un estilo de vida. Como apunta Anthony Giddens un estilo de vida "... puede definirse como un conjunto de prácticas más o menos integrado que un individuo adopta no sólo porque satisfacen necesidades utilitarias, sino porque dan forma material a una crónica concreta de la identidad del yo" (Giddens, 2000:106).

3.4 Tres Instalaciones

3.4.1 "God Bless America" (instalación)

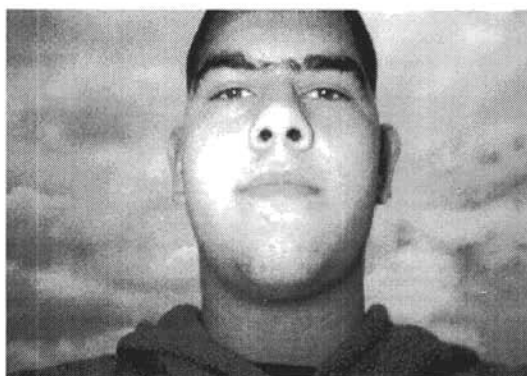
La instalación de "God Bless America" se compone por una serie de fotografías que tomaron William, María, Raúl y Alexa en distintos lugares por donde ellos transitaban a diario. Debo recordar que la investigación se inició con seis adolescentes pero por distintas problemáticas sociales terminé trabajando únicamente con cuatro adolescentes, dos chicas y dos chicos. Con ellos conviví durante tres meses en diferentes espacios. La mayor parte de nuestros encuentros fueron en TBH Talento Bilingüe de Houston, el centro cultural en donde ellos se reunían con anterioridad para participar en distintos eventos y actividades artísticas. William y María provenían del "second ward" (el segundo barrio de Houston, TX.).

Como antes mencioné las imágenes que forman la instalación fueron tomadas por los adolescentes durante el trabajo de campo de la investigación sobre la construcción de la identidad adolescente. La intención de pedirles a los chicos y chicas imágenes sobre las cosas, paisajes y personas que más les agradaran era porque me interesaba conocer su universo visual. Además planeaba en otro proyecto de investigación artística proceder a la interpretación de las imágenes y darle continuidad al tema sobre la identidad de los adolescentes. Otra idea que tenía al principio de la investigación de campo, fue que entre todos los chicos trabajáramos con las imágenes una instalación



God Bless

Talento Bilingüe de Houston
Houston TX. 2002



Fotos que documentan la instalación: Lourdes Ribas

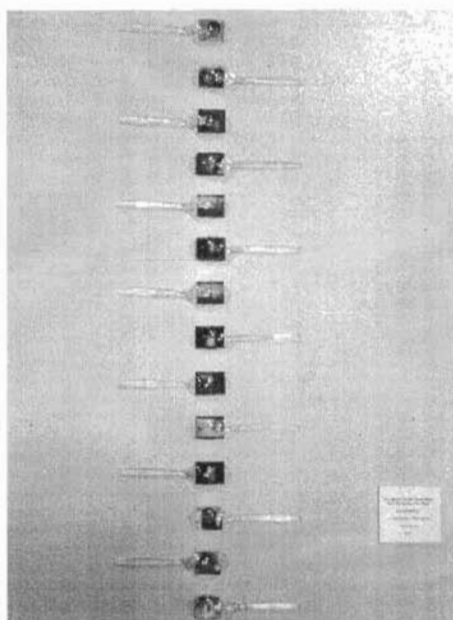
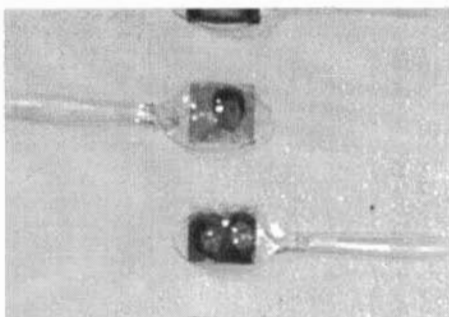
y las expusiéramos en un lugar que formará parte de su entorno cotidiano y que nos pareciera interesante. La propuesta de reunirnos para trabajar todos juntos para la instalación fue complicada por la difícil situación para transportarse en Houston sin automóvil. Otras situaciones de mayor peso fueron los conflictos familiares por los que atravesaban los adolescentes. También se nos presentó un problema referente a las bandas del barrio donde se encuentra TBH, pues unos jóvenes buscaban bajo amenazas de muerte a Greg uno de los adolescentes con los que se inició el grupo de trabajo.

La instalación medía 350 cm. x 15 cm. Aproximadamente y se compone de 16 bolsas cuadradas de plástico. Las bolsas están unidas entre sí por curitas, tiritas cubre heridas que llevan impresas la bandera de los Estados Unidos. Cada bolsa contiene una fotografía tomada por los adolescentes de las cosas que más les interesan. Algunas de las fotografías no pueden apreciarse en su totalidad porque encima de las bolsas de plástico aparece la transcripción de algunos párrafos sacados de las entrevistas realizadas a los chicos durante el trabajo de campo. Por ejemplo, en una imagen tomada por Alexa a un aparato de Karaoke encima puede leerse: "jugamos a que somos grandes y que vamos a la *High School* y que cantamos, y que de repente viene esa persona famosa y que nos hacemos famosas y que nos pintamos y todo eso..." En otra bolsa aparece una fotografía tomada por Raúl de un automóvil de su tío y encima escrito: "hay tres clases de personas y son los blancos, los hispanos y los negros, sí y de verás allá, yo no soy mexicano pero como todos son casi estúpidos y creen que en México es el único país que habla español..." En otra de las bolsas se encuentra una fotografía de William tomada por el mismo y para esta elegí su respuesta a mi pregunta de porque quería ser actor : "¡Si como en la vida real, tienes tu vida y no la puedes cambiar pero cuando estas actuando tu te puedes hacer como la persona que están diciendo que hagas! So, como si tu oyes que están haciendo una película del papel de un hombre rico y tu querías ser ese papel porque es como ser lo que tu querías hacer cuando eras chiquito, lo haces y te vas a sentir como eres de verdad el rico...". En *God Bless América* retomo las narraciones de los (as) adolescentes para reflexionar sobre algunas de las situaciones bajo las cuales construyen su identidad. La colocación de *God Bless* respondió a mi interés porque estuviera dentro de los espacios cotidianos de los chicos y las chicas que habían colaborado con el proyecto.

3.4.2 Instalaciones surgidas de las narraciones y las entrevistas “*Identity*” y “Nos vigilan”

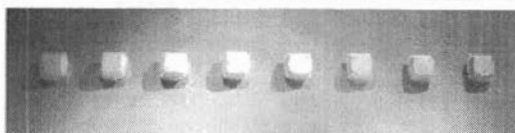
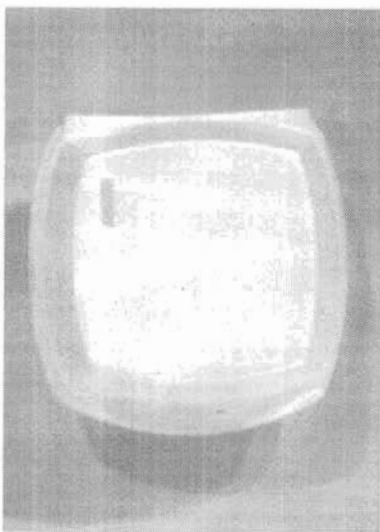
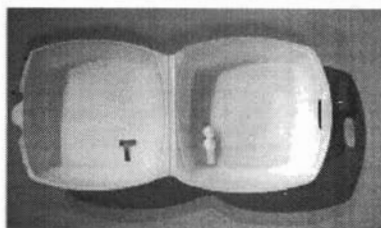
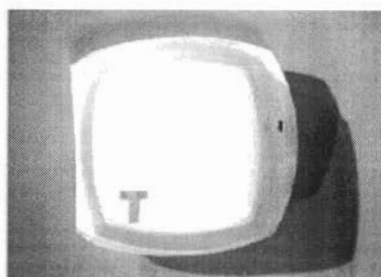
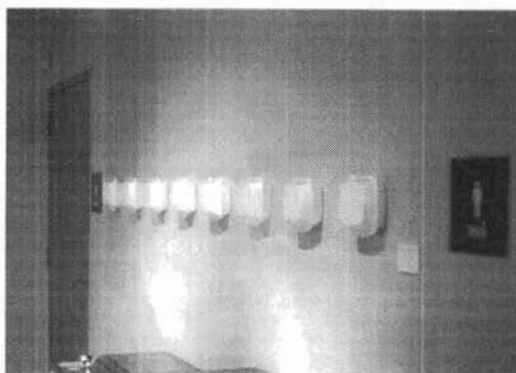
En estos dos proyectos de instalación decidí retomar algunas preocupaciones que surgieron del proceso de investigación. La experiencia de “tránsito y frontera” en la construcción de la identidad no es sólo una característica de los adolescentes que me brindaron la oportunidad de aprender en una situación bajo la cual yo misma me desarrollo. Creo que muchos vivimos bajo estas condiciones. El tránsito para muchas personas es una posición permanente y la frontera ese lugar híbrido que siempre nos acompaña sin tener que vivir geográficamente en los límites de un territorio. La solidez de un proceso de construcción en la identidad posiblemente ha sido una mera ficción alimentada por el orden “institucional” en el que vivimos. Nuestras historias son el producto de una identidad en constante cambio. Nos movemos en un terreno de conflicto que se ha constituido en sí mismo como un diálogo.

“*Identity*” estaba formada por ocho cajas de uncel blancas tamaño hamburguesa. Las cajas estaban cerradas y dentro de ellas aparecía un pequeño muñequito blanco (de rosca de reyes) que en cada caja estaba colocado en una posición diferente (boca abajo, de cabeza, parado, acostado, etc.) y en distintos puntos del interior de la caja. Era posible ver a los muñequitos a través de un suaje que había en cada una de las cajas. Los suajes formaban la palabra “*identity*”. Es decir cada caja tenía trazada y cortada una de las letras que formaban la palabra. Este trabajo correspondía a la idea de una identidad movable, fragmentada y cambiante. También me interesaba referirme a las distintas posiciones que los individuos ocupamos en la sociedad en diferentes momentos de nuestras vidas. El lugar que “*Identity*” ocupó en TBH fue entre la señalización del baño de mujeres (figura humana con falda y peinado) y la del baño de hombres (figura humana con pantalón).



Nos vigilan
Talento Bilingüe de Houston
Houston TX. 2002

Fotos que documentan la instalación: Lourdes Ribas



Identity
Talento Bilingüe de Houston
Houston TX. 2002

Fotos: Lourdes Ribas

La última de las instalaciones titulada "Nos vigilan" estaba formada de pequeñas fotos a color de las adolescentes con sus familias y amigos (as). Cada una de las fotografías aparecía debajo del hueco de una cuchara de plástico que funcionaba como una especie de lupa. "Nos vigilan" ironiza con la situación de vigilancia bajo la que se encuentra la sociedad norteamericana.

3.4.3 Reflexiones: Apuntes tomados del diario de trabajo junio del 2002

Después de tres intensos meses de trabajo de campo y de producción artística escribí unas notas que registran de algún modo el proceso por el que estaba atravesando.

A lo largo de mis estudios de doctorado se ha vuelto una tarea necesaria reflexionar sobre mi trabajo artístico y de investigación con relación a los acontecimientos de mi vida. Intento organizar mis pensamientos para la realización de un trabajo que documente mi proceso de formación. Ahora sé la importancia de que en las escuelas e instituciones artísticas se dediqué el tiempo suficiente a la enseñanza y uso de herramientas necesarias para la creación de un discurso resultado de una profunda reflexión. Es decir que no sólo nos dediquemos a la producción artística ajenos al conocimiento de las herramientas que nos permitan desarrollar un trabajo de investigación. También estoy convencida de la necesidad de construir análisis que consideren los procesos de cada artista, con sus experiencias de vida, y no a partir (como se ha hecho tantas veces) del discurso reconocido del crítico cultural.

A pesar de las coincidencias existentes entre el trabajo de artistas periféricos y los recientes análisis de teóricos y críticos, considero que hay cuestiones importantes que marcan una diferencia en la manera de mirar el desarrollo del trabajo propio. Creo que el trabajo del artista está determinado por la mediación de su formación artística y por otro lado por las circunstancias vividas en un contexto determinado. En mis primeros trabajos de acción la preferencia por temas de historias populares urbanas no fue una situación elegida sino resultado de mi ubicación geográfica y económica. Buscar acomodarse en el mercado artístico por conocimiento de sus estrategias y beneficios,

aprovechando el interés que se tiene por los temas de los “bordes”¹³ difiere de la relación que tenemos muchos artistas con la periferia. Porque nacemos y nos movemos ahí. Además de que los caminos del circuito artístico parecen ajenos a las necesidades de quienes nos mantenemos voluntaria e involuntariamente al margen de su seducción capitalista.

¹³ Esta palabra es utilizada por los críticos de arte contemporáneo en referencia al artista que se mueve en la periferia. Aquel que vuelve la mirada a las identidades locales dentro del marco de la desterritorialización (Guasch, 2002).

5. CAPITULO 4

Trabajos de acción, intervención social y participación en comunidades “Proyecto 64. Intervención, acción e instalación” / “La Lle-ca. Intervención, video, acción y fotografía”

4.1 Apunte sobre algunos trabajos de acción y participación en comunidades

Hace unos meses hablé con Mónica Mayer sobre la urgencia de organizar unas jornadas para abrir un debate sobre trabajos de acción o performance que en su desarrollo y presentación mezclan actividades que van más allá del plano estético. Estas acciones muchas veces se relacionan a necesidades prácticas y emocionales ya que pueden ofrecer un servicio (como comentaba Mónica). Recuerdo el performance que Mónica Mayer (con su hija Yuruen) presentó en el Anglo Mexicano de Cultura titulado “La silla” (1998) en el cual mientras ella leía un texto que hacía referencia a los problemas de la educación que tenemos las mujeres y que dañan nuestra autoestima. Algunos amigos de Mónica (colaboradores) le daban a la gente del público un masajito a la vez que decían palabras cariñosas al oído. En este trabajo había una reflexión de antemano sobre las vidas y las problemáticas de las mujeres. Además de que fue un trabajo de colaboración y de “servicio” (me refiero al masajito sorpresivo que recibía la gente del público).

Otros trabajos más actuales que servirán de ejemplo para el tema que me interesa son los de Lorena Orozco y Fernando Fuentes presentados en el evento “Por debajo acciones” (organizado por el colectivo funcionvariable en el 2004). La acción de Lorena titulada “Como un cuento de hadas...” (en los pasillos del metro Pino Suárez) se realizó con la colaboración de investigadoras en temas de salud mental y violencia hacia mujeres, quienes brindaron datos a Lorena para su performance. La preocupación de Lorena por tener información precisa y actualizada sobre casos de mujeres que reciben atención especializada me llevaron a contactarla con una amiga y colega; la Dra. Martha Romero (psicóloga que trabaja en historias de vida y con quien comparto el interés por este tipo de investigación). No puedo describir como quisiera la acción de Lorena porque al comienzo de su trabajo, yo estaba desarrollando una acción para el mismo evento, en otra parte del metro.



01
en: Por Debajo Acciones
Glorieta Metro Insurgentes
México DF 2004

Fotos: Danilo Amilcar y Arturo Villarreal

**ESTA TESIS NO SALE
DE LA BIBLIOTECA**

Curiosamente con el tema de los secretos de las mujeres sus intereses y preocupaciones. Pero lo que me interesa destacar de esta acción fue que Lorena hizo unas tarjetas que de un lado traían datos de los archivos de mujeres que han sufrido violencia de distintos tipos y del otro lado direcciones de algunos centros donde las mujeres podemos recibir atención adecuada. Ya que en muchos de estos lugares quienes los atienden se dedican a la investigación social, psicológica o su trabajo se vincula a proyectos de investigación de instituciones especializadas en esas áreas. El trabajo de Lorena y el mío se vincularon (sin haberlo previsto) en el momento que requerí de la información de sus tarjetas para ayudar a la mayoría de mujeres que me confiaban sus secretos y que desgraciadamente se relacionaban con casos de violencia familiar o del cónyuge. No bastaba con la información que yo tenía, que en parte era experiencial y en parte de investigación. Fue para mi acción de gran utilidad el material que Lorena había aportado para la suya. Lorena en su acción se enredaba las tarjetas a su cuerpo y rostro. Al finalizar, muchas mujeres traían en las manos las tarjetas y fueron ellas quienes me las prestaron para repartir la información.

Con este tipo de proyectos de algún modo buscamos generar la transformación de situaciones específicas dentro de una comunidad o grupo de individuos. En estos trabajos de acción, la esfera de lo artístico, tanto en un nivel de producción como en un nivel discursivo, se vincula necesariamente con la esfera de lo político, lo social, lo económico, etc. En un intento por abandonar la tarea del artista como crítico, contestatario, o develador de problemáticas que van desde lo personal hasta lo político y económico, pasando por cuestiones históricas y de representación. En este tipo de trabajos que se podrían etiquetar como acciones de colaboración, el artista deviene a decir de Lucy R. Lippard "... en una especie de canalizadora de fuerzas, en organizador - cooperador de los múltiples actores sociales, estableciendo redes de colaboración y participación, y el arte se va transformando en un práctica de diálogo e intercambio, en un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación del "lugar", la construcción de "comunidad" (Lippard, 95).

La acción que Fernando Fuentes realizó en la glorieta del metro Insurgentes con la colaboración de Gisela Martínez en el mismo evento de "Por debajo acciones", daba continuidad a uno de los temas que hace tiempo viene trabajando y sobre el que



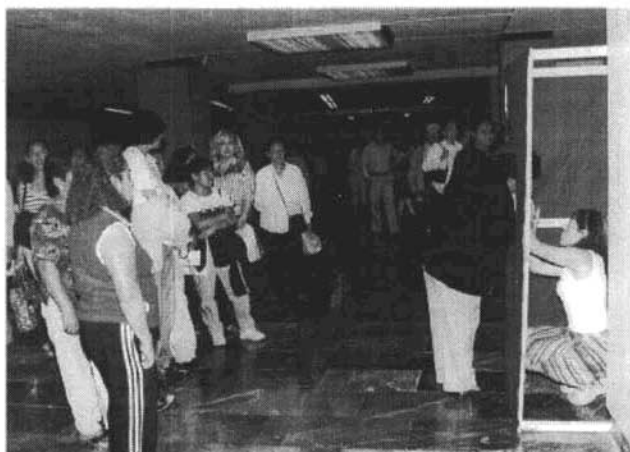
Como en un cuento de hadas
en: Por Debajo Acciones
Glorieta Metro Insurgentes
México DF 2004

Fotos: Danilo Amilcar y Arturo Villarreal

comentó “ trabajar la problemática de inmigración no siguiendo la moda que hay en tantos proyectos de arte contemporáneo por tocar temáticas relacionadas a las gentes de los bordes, sino como una manera de continuar con la forma en que he vivido desde hace 17 años cuando mi familia salió hacia Tejas”. La acción consistía en ofrecer un servicio de llamadas gratuitas a los lugares de origen en la República Mexicana, de personas que han inmigrado al DF y por distintas cuestiones no han podido comunicarse con sus familiares. Con una manta se anunciaba el servicio, y cuando la gente se acercaba a pedir informes, se les decía que no había engaños en la propuesta y que el propósito de la acción era brindarles ayuda para comunicarse con parientes y amigos durante tres minutos. Para Fernando era importante darles a estas personas un resquicio fuera de la ansiedad que el tamaño de esta ciudad puede provocar.

4.1.2 Terreno compartido.

Los trabajos que requieren de una búsqueda de datos específica y de una negociación para entrar a un determinado contexto podrían formar parte de lo que hemos denominado acciones etnográficas y más aún si la información obtenida forma parte de una investigación de cualquier campo de las ciencias sociales y humanidades. Fue hasta el proyecto de “Terreno Compartido” (Barcelona 2003) que reconocí ciertas características las cuales me llevaron a reflexionar sobre este tipo de acciones y a pensar en reubicar su análisis cerca de otras perspectivas. El encuentro con dos hombres inmigrantes en Barcelona fué el antecedente de este proyecto. Un ecuatoriano llamado Washington y un pakistaní llamado Javier (como le gustaba que le dijeran) con quienes compartía además de la experiencia de ser el “otro”, el gusto por la música, el baile y las reuniones en casa. Ellos y la colaboración de mi amigo y colega alemán Thomas Engelbert, quien documentaba el trabajo, hicieron posible el proyecto. Durante un periodo de tres meses convivimos y realicé una serie de entrevistas sobre la vida de Washington y Javier en Barcelona. El último me habló de las peripecias que tuvo que pasar en sus primeros días de trabajo como albañil y de la buena relación con su actual jefe español. Javier me



De a boleto el secreto
Por Debajo Acciones
Metro Pino Suárez
México DF 2004

Fotos: Danilo Amilcar y Arturo Villarreal



De a boleto el secreto
Por Debajo Acciones
Metro Pino Suárez
México DF 2004

Fotos: Danilo Amilcar y Arturo Villarreal

contó una amarga experiencia con los catalanes que había marcado su vida en Barcelona.

En la acción "Terreno Compartido" presentada en la Galería Perforart, los asistentes podían escuchar un audio con las entrevistas y las narraciones de los recorridos que hice en la ciudad y de mis encuentros con Washington y Javier. También se podían ver imágenes de algunos lugares en donde acudíamos a bailar. Marco con lápiz de labios en una pared blanca de la galería el recorrido que hacía en metro de un barrio a otro para reunirme con ellos. Este recorrido se acompañaba de palabras tomadas de algunas canciones que escuchábamos juntos. Después cociné quesadillas para el público con la ayuda de Paloma (una chica de Sonora que era mi compañera de departamento en ese momento), mientras un grupo de músicos latinoamericanos que habían ido a probar suerte a Barcelona (y que conocí cuando realizaba una investigación para otro trabajo en esta misma línea) tocaron; sones, boleros, corridos y salsa para que los asistentes bailáramos. La idea de cocinar era un gesto que daba testimonio de los momentos compartidos en donde Javier y Washington a pesar de sus tradiciones y costumbres habían cocinado para una mujer. Además me interesaba marcar el hecho de que los inmigrantes con su presencia y manera de vivir le inyectan vida a la vieja (y a la vez moderna) Barcelona. La acción termina en una especie de reunión o fiesta, y con esto había logrado la convivencia de latinoamericanos, inmigrantes y quienes de algún modo representaban a la sociedad catalana y que en su mayoría guardan una distancia considerable con los inmigrantes.

¿Cómo hablar de este tipo de trabajos y desde que lente hacerlo? Esta es la pregunta que desencadenó la preocupación por hablar del tema que aquí me ocupa. Además de la dificultad para discutir sobre este tipo de trabajo que algunos "entendidos" en el arte contemporáneo consideran dentro de otras ramas disciplinares como: la psicología, la sociología, la antropología, el trabajo social, la educación, etc. Como si no estuviera clara la necesidad que hemos tenido quienes realizamos estos proyectos para hacer cruces entre las artes visuales y otras áreas de conocimiento sin dejar "la acción".

En los trabajos que podríamos llamar de acciones etnográficas el contacto con los distintos grupos o colectivos brinda la posibilidad de acceder a sus prácticas y problemáticas sociales para desarrollar un trabajo en colaboración. El intercambio de experiencias y vivencias puede de algún modo interferir en el desarrollo de la comunidad o en el de algunos individuos que la forman. Por mencionar algunas variantes de estos trabajos. Es posible que exista una experiencia previa en el contexto, o que de algún modo echemos mano de herramientas propias del antropólogo para obtener información como: el trabajo de campo, la entrevista, etc. Otra posibilidad es tomar estrategias de los sociólogos o de los psicólogos (si existe la posibilidad de conocerlas) para realizar el trabajo. O podemos mezclar distintos tipos de conocimiento (de acuerdo a nuestra formación) para generar acciones que susciten reacciones y en el mejor de los casos provocar situaciones que propicien la reflexión de quienes han sido afectados.

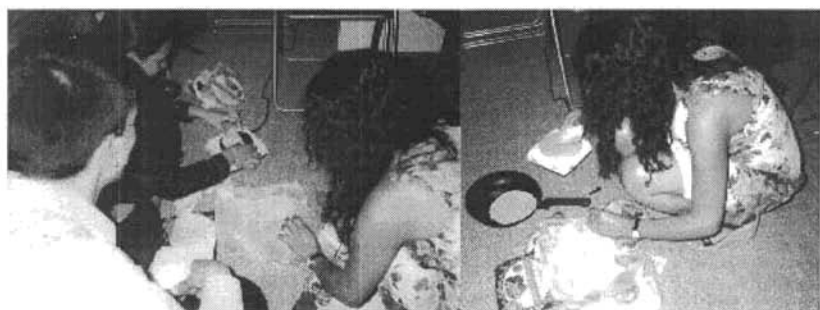
Me parece imposible tratar de analizar este tipo de trabajos desde visiones formales del arte contemporáneo, es más factible llegar a ellos desde una visión crítica de este y reflexionando sobre los cambios que han experimentado "el conjunto de la pluralidad operativa que denominamos *prácticas artísticas contemporáneas*, las cuales han abandonado los cánones estéticos epicéntricos, establecidos, y hegemónicos, consensuados históricamente como los principales criterios de *reconocimiento* e interpretación, y en cierto modo, por tanto, también los garantes de la validez, valor y funcionalidad de toda obra de arte." (Clot, 2004:13).

Este tipo de proyectos en donde se mezcla el trabajo de acción con cualquier otra (s) práctica (s) de las ciencias sociales y humanidades requiere de un análisis de los referentes sociales y las nociones de clase, género y cultura con que se vinculan.



Terreno Compartido
perfor-ART Espai
Barcelona/Poesia
Barcelona 2003

Fotos: Thomas Engelbert



Terreno Compartido
perfor-ART Espai
Barcelona Poesia
Barcelona 2003



Fotos: Thomas Engelbert

4.2 Proyecto 64¹⁴ Intervención, acción e instalación en un espacio educativo.

Con: Fernando Fuentes y adolescentes de la secundaria 64

4.2.1 El trabajo artístico en entornos pedagógicos

Si concebimos el trabajo artístico como una experiencia de conocimiento, lo importante de una pieza no recae en la creación ni en la generación de conciencia sobre un hecho particular, sino en una implicación comprometida a través del desarrollo de proyectos que rebasen las intenciones artísticas. Me refiero a proyectos que puedan dar seguimiento a las problemáticas que se ven señaladas como parte de la obra misma; cuestiones que muchas veces quedan ocultas tras la incorruptible presentación de los trabajos dentro de un aséptico sistema de distribución del arte.

El proyecto 64 es un trabajo de colaboración donde participan adolescentes de entre 13 y 15 años, profesores y otros miembros de la escuela. El Proyecto 64 se desarrolló en la Escuela Secundaria Diurna Mtro. José Calvo en la Ciudad de México DF durante el ciclo escolar 2003-2004. Trabajamos principalmente con dos grupos de adolescentes de los talleres de "artes plásticas": uno de segundo año y otro de tercero; y un grupo de segundo año del taller de "artes gráficas". Además del trabajo con grupos de artes plásticas y artes gráficas realizamos actividades con un grupo de segundo año del taller de "bordados y tejidos", y un grupo de tercer año del taller de carpintería y del taller de electrotecnia. Con cada taller hicimos un trabajo de colaboración diferente, el cual dependía del proceso de interacción y de las técnicas y materiales que manejaban en cada uno de los talleres. El proyecto vincula mi actividad como investigadora en el terreno de la educación artística enseñanza-aprendizaje y mi trabajo artístico con Fernando Fuentes: intervenciones artísticas que buscan suscitar relaciones y acontecimientos con el objetivo de provocar el intercambio de experiencias para construir vínculos de comunicación.

64 aborda de manera general el tema del universo visual de los adolescentes desde una mirada hacia lo local, lo referencial y la realidad inmediata. Una de las propuestas

¹⁴ Parte de este texto ha sido publicado en "Emissors d'identitat". Coordinación y edición por Montserrat Cortadellas. Ediciones: Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya Tarragona, 2004.

de 64 fue desarrollar una serie de intervenciones en el ámbito escolar, específicamente en el de las secundarias públicas con carencias no sólo de mobiliario y de material para trabajar, sino también de un programa sobre educación artística que considere prácticas que desarrollen la reflexión sobre las problemáticas del entorno a partir de la experiencia inmediata como parte de un proceso de construcción identitaria. Entendiendo esto no como la construcción de sujetos, individuos o ciudadanos con una identidad monolítica y acabada, sino en constante reconstrucción, deformación y fragmentación. Como habíamos señalado en un trabajo que realizamos hace tres años en la ciudad de Houston:

"En ningún momento pretendemos con este trabajo la realización de una investigación formal donde se mira a los "otros" como objeto de estudio. Tampoco nos interesa llevar a cabo un proyecto para legitimar la existencia de grupos minoritarios o reafirmar sus diferencias. Nos interesa que los trabajos en colaboración (de intervención, acción, video e instalación) muestren una parte de la realidad de algunos adolescentes que construyen su identidad bajo circunstancias complejas de movilidad social."¹⁵

Creemos que la información obtenida en este proyecto sirve para trabajar en la creación de estrategias que ayuden al conocimiento de algunas adolescentes sobre sí mismas y sobre las situaciones contradictorias que les producen en sus vidas malestar y desesperación. Con 64 buscamos contribuir a la construcción de lugares discursivos que se perfilen como un campo de conocimiento y una zona de intercambio y debate cultural. Acoplando así el trabajo de intervención y acción artística a cuestiones más acercadas a las problemáticas actuales y con el cual se puede restablecer el contacto con personas ajenas al espacio crítico del arte.

4.2.2 Características de la secundaria y el entorno

La 64 se ubica en la zona norte cercana al centro de la Ciudad de México. A espaldas de la escuela está ubicado uno de los rastros más importantes del DF, los dos edificios contiguos son mercados uno de zapatos y el otro de alimentos. La

¹⁵ Este párrafo está incluido en el capítulo 3



Proyecto 64

Beca Jóvenes Creadores
Documentación del proyecto
México DF 2003-04

Fotos: Fernando Fuentes y Lorena Méndez
(Proyecto realizado con Fernando Fuentes)

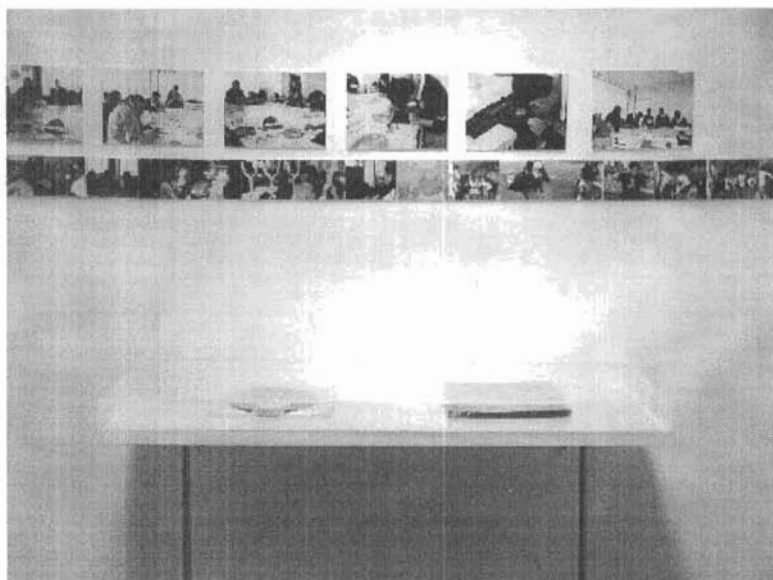
escuela se encuentra muy cerca de la zona que se conoce como “tepito”, barrio conocido por ser cuna de boxeadores, bailarines y delincuentes. Muchos de los alumnos viven en colonias que conforman esta zona, pero esto nunca tuvo relevancia en la elección del lugar.

Es importante mencionar que la situación escolar de la secundaria 64 está basada en la práctica de la “disciplina”, una relación de “respeto” entre adolescentes y profesores. Entendida como el derecho que tienen los estudiantes por limitarse a hablar y preguntar sobre los contenidos de las asignaturas y el deber de los profesores por desarrollar los tópicos de la clase. Los chicos y chicas no pueden salir de sus salones de clase, ni moverse libremente por la escuela a menos que porten un permiso colgado, existe uno por grupo.

Con este proyecto buscamos acercarnos a los fenómenos cotidianos de la vida extraescolar y a la realidad vivencial que experimentan chicos y chicas en la adolescencia. Manteniendo un interés en conocer las representaciones de los adolescentes que aparecen en su universo visual¹⁶ y como los chicos y chicas las perciben o dialogan con ellas. Estos eran algunos objetivos cuando se inició el proyecto. Sin embargo, cuestiones sobre su desarrollo estaban en el aire debido a que la teoría que conocíamos sobre los adolescentes y las estrategias de trabajo que habíamos aplicado en otras comunidades no eran suficientes para enfrentar la situación de la 64. El plan de permanecer en la secundaria durante un ciclo escolar nos permitió adentrarnos en el trabajo cotidiano escolar y en las vivencias de los diferentes grupos de adolescentes. De este modo los objetivos se iban modificando al tiempo que surgían las decisiones que sobre estos tomábamos.

La entrada a la escuela fue el primer trabajo de intervención en una institución que realizamos porque no teníamos ninguna vinculación con la institución educativa de enseñanza media, debido a que mi actividad como docente en México siempre había sido a nivel licenciatura y alguna vez en enseñanza media superior. Entonces la negociación para nuestra permanencia en la 64 significó básicamente presentarnos con

16



Proyecto 64
Exposición del Proyecto
Galería h2o
Barcelona 2004

Fotos: J.Q. Ruiz Millet
(Proyecto realizado con Fernando Fuentes)

la directora de la secundaria y entregarle por escrito el proyecto que apenas hojeo. Necesitábamos de la participación de las profesoras de los talleres, quienes tendrían que compartir con nosotros las horas de trabajo. No fue complicado negociar con ellas nuestra participación, pero debido a su formación tradicional y a su desconocimiento en el terreno de la educación artística y del arte contemporáneo su colaboración se dificultó. A pesar de no compartir las mismas ideas sobre la tarea educativa, el ser mujer y haber crecido en la misma cultura, me llevó a comprenderlas, y a negociar con paciencia su participación en cada actividad.

Uno de los objetivos de 64 fue que a partir de nuestra intervención en el taller de artes plásticas las chicas y chicos pudieran desarrollar temas de su interés. La primera actividad propuesta con un grupo de tercer año fue recoger imágenes con una cámara desechable de 36 fotografías. Se les propuso que tomarán lo que más les agrada de su entorno y lo que más les interesara de su universo visual para después hablar de las imágenes obtenidas con cada uno de ellos y posteriormente en grupo. Lo que buscamos era que los (las) adolescentes tuvieran la posibilidad de registrar aquello que les agrada y que la mayoría de veces es criticado y prohibido por sus padres y profesores. Cada uno de los chicos eligió una fotografía y charlamos de diferentes aspectos de las imágenes y de la relación que ellos (as) tienen con los objetos, lugares y personas seleccionadas. Después elegimos una fotografía para pintarla en una camiseta utilizando óleos, y de este modo trabajamos una práctica alternativa vinculada al programa del taller de artes plásticas. Algunos temas que surgieron estaban relacionados a la familia, las mascotas, los amigos, el barrio donde viven, sus vecinos, las actividades que realizan en casa, la relación con sus padres, etc. En esta actividad aplicamos sencillas estrategias de enseñanza-aprendizaje necesarias para la comunicación, como unir las mesas del taller buscando la integración a la hora de trabajar y propiciar la discusión confiada de sus proyectos mientras los realizaban. De alguna manera nos propusimos acortar la distancia existente entre el lugar del profesor y el del alumno, el del adulto y el adolescente, propiciando un espacio de conocimiento a partir del intercambio de experiencias.

Otra parte del proyecto consistió en acercarnos a los alumnos en lugares ajenos a la secundaria y entonces organizamos algunas reuniones y fiestas. La propuesta de desarrollar actividades festivas fuera del espacio escolar tenía el propósito de

conocerlas (los) fuera de los espacios restringidos construyendo una relación de confianza. Esta aproximación hizo posible que posteriormente en las actividades escolares pudiéramos desarrollar temáticas relacionadas a las distintas situaciones que habían surgido.

La última parte del proyecto se vinculó a la colaboración de las chicas y chicos en trabajos de acción e instalación. En esta al igual que en todas las partes del proyecto nuestro objetivo era provocar el diálogo necesario para la reflexión y comprensión de la experiencia de su presente y de sus problemáticas.

Presentamos un trabajo de acción en el Museo Carrillo Gil y el tema que desarrollamos fue "la vigilancia". Nos interesaba referirnos a la idea de que los chicos de la secundaria 64 no pueden moverse libremente por los pasillos de la escuela, ni pueden salir al baño sin portar un permiso especial. La acción consistió en presentar una instalación de videos elaborados durante el proyecto 64, trabajos de las (os) chicas (os) y nosotros. La idea era que mientras el público miraba la instalación (en donde aparece parte de la cotidianeidad de la secundaria), a través de un circuito cerrado las y los adolescentes observaban a los asistentes sin que estos se dieran cuenta.

La segunda parte de la acción se llevó a cabo en el espacio de talleres del museo junto al jardín. Había mesas de trabajo y sillas alrededor. Invitamos al público a sentarse y jugar con el escudo de la secundaria 64 mediante unas hojas blancas que tenían sólo delineado el escudo. Podían colorearlo a su gusto con crayolas y transformarlo a través del color.. Algunas personas hasta le hicieron cortes. Los asistentes aceptaron gustosos y las (os) chicas (os) de la 64 de acuerdo a su gusto colocaron los escudos en una de las paredes del museo. La acción continuó en la escuela pegando en el periódico mural los escudos para someterlos a la votación de los (as) alumnos (as) de la 64.

La intervención en la 64 está por concluir y queda mucho por analizar y reflexionar sobre lo vivido y aprendido. Me parece ahora mismo que la tarea más compleja es el compartir la experiencia con el personal de la 64 (directivos, profesores, prefectos, trabajadores sociales, etc.) y que puedan comprender que nuestra finalidad va más allá del ámbito académico. Y que el trabajo artístico es importante en cuanto permite la libre elección de los temas de interés y más importante que esto, es que las actividades artísticas abran una vía para el desarrollo personal de las (los) alumnas (os).



Proyecto 64
Acción con alumnos
Museo Carrillo Gil
Barcelona 2004

Fotos: Danilo Amilcar
(Proyecto realizado con Fernando Fuentes)

Un aspecto que nos preocupa es la imposibilidad de dar continuidad ha este tipo de proyectos, porque no existen apoyos económicos para desarrollarlos, ni tampoco el interés por generarlos. Durante la duración del proyecto, la secundaria cambio tres veces de directivos debido a situaciones burocráticas. En cuanto alguno de los directivos se adentraba en el proyecto y se interesaba e iniciaba su participación llegaba la orden de su traslado a otro plantel.

Para terminar quiero citar la opinión de Rosario, profesora de Artes Plásticas sobre el proyecto:

“El trabajo en lo personal me dejó una grata experiencia, de ver como entra a la escuela una joven con unos ideales muy distintos a los míos, con unos diferencias en cuanto los aprendizajes que yo realicé en artes plásticas. Yo soy muy tradicionalista pero me fue agradable ver la participación de los muchachos y como se adentraron en el proyecto, aprendieron viendo y haciendo las cosas. El trabajo me dio el aprender algo nuevo, y una vez más te felicito”.¹⁷

4.3 “La Lle-ca” Intervención, video, acción y fotografía

Con: Fernando Fuentes, Gerson Palomares e internos del CERESOVA

Santa Martha Acatitla

México 2004-2005

4.3.1 Inicio del proyecto. Negociaciones para obtener permisos de entrada

El proceso de trabajo para la intervención, consistió en conseguir la entrada al CERESOVA (centro penitenciario de readaptación social de Santa Martha Acatitla) para desarrollar un proyecto con varios trabajos artísticos que requerían de la utilización de equipo fotográfico y de video.

¹⁷ Comentario de Rosario profesora del taller de artes plásticas en la secundaria 64.

Acudí a la Subdirección de Prevención Social del Distrito Federal y dejé la propuesta del proyecto con la encargada de eventos culturales y deportivos. La propuesta hablaba del desarrollo de los trabajos mediante la propia biografía o el relato personal. Para ser específica proponía un intercambio de relatos. Es decir la historia de Fernando Fuentes y la mía por la historia de ellos. A pesar de que anteriormente había trabajado el intercambio de relatos en investigaciones con fines de educación artística, esta vez era distinto porque quienes compartirían conmigo sus historias no eran profesoras ni adolescentes estudiantes sino jóvenes desvinculados a la escuela y con fuertes problemas legales. Sin embargo sabía que algunos de los internos eran contemporáneos de nosotros (porque ya habíamos trabajado anteriormente en un taller de libro-objeto) y como mexicanos tendríamos características en común. Los encuentros con los internos, nuestras pláticas, la lectura de los relatos y algunas entrevistas forman parte del trabajo de intervención. Otra parte del proyecto consistió en el trabajo de acción y la serie de fotografías en video "juegos de niños". Me interesaba que a través de este trabajo el vínculo de comunicación y confianza se fortaleciera. Es así como surgió esta parte del proyecto, con la necesidad de construir un espacio de juego donde entre los chicos y nosotros no hubiera diferencias. El proyecto en ningún momento se planeó como un curso en donde ellos fueran alumnos y nosotros profesores. Sino que yo soy una especie de coordinadora o encargada de proponer las actividades de las sesiones de trabajo y entre todos decidimos que hacer y en el caso de "juegos de niños" que jugar. Gerson y Fernando muchas de las veces están en las cámaras pero en muchas ocasiones son los chicos quienes documentan el trabajo a pesar de las reglas del penitenciario, en las que bajo ninguna circunstancia se permite que ellos tomen las cámaras.

Una vez iniciado el desarrollo del proyecto, nos dimos cuenta que el proyecto "La Lleca" está constituido por varios proyectos contaba de varios proyectos a la vez. Y quedo organizado de la siguiente manera:

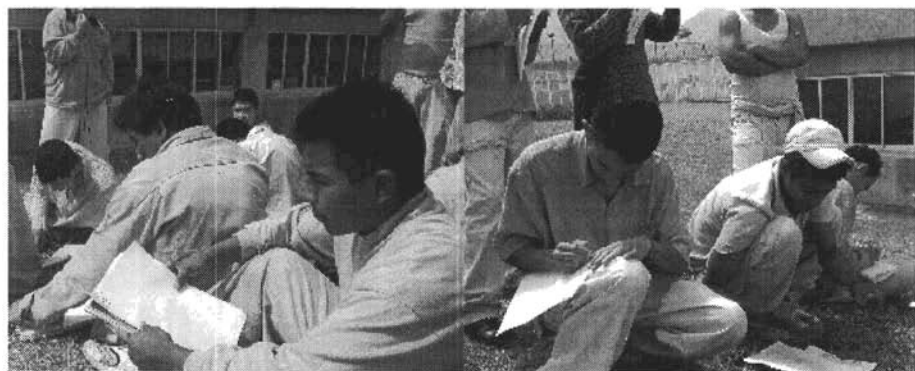
- "La Lle-ca" Intervenciones en el espacio público desde la memoria
- .Relatos compartidos
- "Juegos de niños" (Joc's d' nens). Intervención fotográfica
- Taller "La Lleca" Intervenciones, acciones y video

4.3.2 Descripción y objetivos de “La Lle-ca” Intervenciones en el espacio público desde la memoria

La idea de este proyecto es la realización de dos intervenciones en distintos espacios públicos de la ciudad que estarán vinculadas a la historia de cuatro reclusos del Centro de Readaptación Social Varonil de Santa Marta Acatitla (CERESOVA). Así la memoria de estos servirá de base para el desarrollo de proyectos de intervención artística. Con lo cual puede ubicarse en la *estética del archivo*. Pero no como un contenedor de información caduca e inerte, sino como una colección de historias y espacios reconstruidos en narraciones e intervenciones artísticas concretas ligadas a la memoria de sujetos vivos.

Primero porque los materiales físicos y textuales que se emplearán en los trabajos se determinarán tras los encuentros, entrevistas y reuniones con los reclusos. De este modo como proyecto de recuperación de Historias de vida con este proyecto se pretende dar a conocer las voces de quienes se encuentran en reclusión a través del trabajo artístico de instalación y video. “La historia de vida”, como la biografía, nos proporciona una forma respetable de ceder a nuestro deseo de obtener, a partir de las existencias ajenas, la evidencia de que no estamos solos con nuestras dificultades, nuestros sufrimientos, nuestros placeres y nuestras necesidades” (Measor y Sikes, 2003). La historia de vida como método de entendimiento mutuo, nos permite establecer fuertes vínculos de comunicación que propician la reflexión de los reclusos sobre su pasado y las situaciones que viven actualmente. Memoria que los coloca entre la resistencia al olvido y el gozo por rearmar las características orgánicas de sitios alejados de su campo de la experiencia espacial.

En segundo lugar, los propios espacios que se elijan servirán de base para la estructuración de las intervenciones, de tal manera que los materiales, las dimensiones, la forma, la resistencia a la intemperie y el contenido de estas estarán relacionados al contexto. Acercándonos así a la idea de *site-specificity* de manera crítica puesto que la idea de sitio, entendida en su dimensión física, se disuelve en la integración de un lugar que esta determinado en una dimensión en la que se ven representados como escribe Jeff Kelley “ las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de un emplazamiento físico” (Lippard, 1995:95). Con lo cual más que una



La Lleca
CERESOVA Santa Martha Acatilla
México DF 2004-05

Fotos: Fernando Fuentes y Lorena Méndez
(Co-coordinador del proyecto Fernando Fuentes)

intervención en espacios públicos se estaría acercando a la idea de "experiencia pública" el artista asume un compromiso crítico con la comunidad en donde se desarrolla el trabajo de arte público. Con lo cual ya no busca enmarcar una pieza dentro del paisaje urbano, sino que se busca integrar al posible público en el desarrollo de la pieza.

Finalmente la relación con los familiares, vecinos y amigos de los reclusos servirán de último recurso contextual. Pero definitivamente todas las intervenciones estarán acotadas por nuestras interpretaciones de las historias, nuestra experimentación de los espacios y las interrelaciones que logren desatarse entre internos y gente de fuera, para que así se pueda integrar nuestra propia historia y experiencia en el desarrollo del proyecto.

La documentación en fotografía, video y cintas de audio servirán como proyecto paralelo, pero también como principal testimonio físico del proceso de las intervenciones y por lo tanto como producto artístico fundamental. Con lo cual el proyecto puede exhibirse como una videoinstalación en la que se describe el proceso y desarrollo del proyecto.

4.3.2.1 Proceso de trabajo para cada intervención.

El desarrollo a seguir es semejante en las dos intervenciones, aunque las características concretas, como mencioné arriba, se irán determinando a lo largo del proceso del proyecto:

1. Visitas al penitenciario, selección de fotografías y videos de los espacios.
2. Acercamiento a las historias compartidas con los reclusos para comenzar a indagar en la memoria de aquellos espacios que se intervendrán. Reconstrucción narrativa de los lugares.
3. Reconocimiento de los lugares. Acercamiento las personas que viven cerca de estos sitios. Elección de los materiales y de los contenidos de las intervenciones.
4. Inicio de la intervención. Todo el proceso será documentado en video y fotografías.
5. Encuentros en el reclusorio. Revisión de avances de la intervención. Desarrollo de la intervención

4.3.3 “La Lleca” Relatos compartidos

Hablaré del trabajo en “Relatos compartidos” porque es en este trabajo que he experimentado sobre dos formas de acercarme al contexto y a las personas. Con “relato compartido” me refiero al intercambio de historias de vida con el propósito de recordar las partes que constituyen nuestro presente. Tome algunas de las herramientas de la investigación narrativa (de las cuales he hablado en el capítulo 2) con el objetivo de encontrar las cuestiones que a ellos les preocupan. También me interesaba abordar “la posición que ellos y nosotros ocupamos dentro de nuestra sociedad”. Me interesaba que juntos reflexionáramos sobre las contradicciones que nos construyen como sujetos. No conocía ningún trabajo, ni proyecto de investigación en el campo de las ciencias sociales en donde se trabajara con historias de vida de hombres en situación de reclusión a través del relato compartido. Porque el trabajo de relato compartido que yo conozco y había desarrollado era con profesoras. Conocía la investigación de la doctora Martha Romero (amiga mía) quien trabaja con historias de vida desde el área de psicología y antropología social. Uno de los objetivos principales de su proyecto es reducir el consumo de drogas de mujeres en los penitenciarios. Por supuesto que ella como muchas otras investigadoras (es) en el terreno de historias de vida, trabajan conscientes de la distancia que debe mantenerse entre el informante y el investigador (no me extenderé en este tema porque tendría que dedicarle un capítulo y lo que quiero ahora es hablar de lo que diferencia mi trabajo artístico de un trabajo de este tipo).

La primera diferencia con la manera de abordar el proyecto, es que uno de mis objetivos fue traspasar con el trabajo la distancia existente entre profesor-alumno, investigador-informante, artista-alumno, ejecutante-público, coordinador- participante. No llegábamos a un lugar a recoger datos e imágenes de quienes son lo “desconocido” y te brindan información. Ya habíamos trabajado con los internos y nos interesaba permanecer con ellos durante un periodo más largo y construir un trabajo para y por todos los implicados.

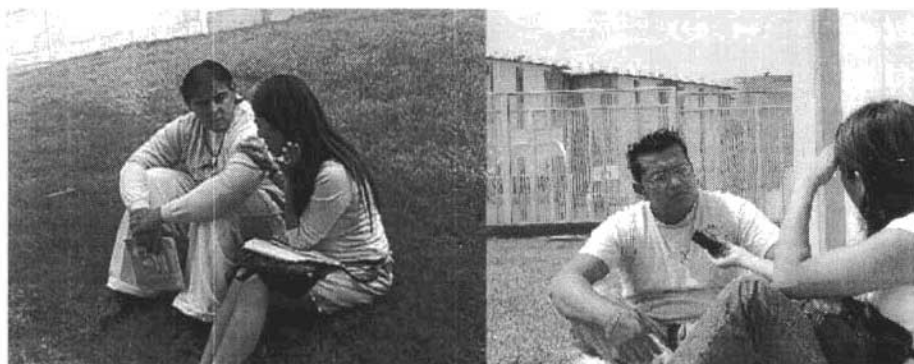
Una segunda diferencia es que a pesar de utilizar herramientas (que antes había trabajado) como la negociación y la entrevista. Las utilicé para la experimentación en un proyecto donde se cruzan dos actividades; mi desarrollo en la investigación narrativa en

educación artística y mi desarrollo como artista visual en proyectos de colaboración con una marcada línea social.

La idea de trabajar con hombres que tuvieran nuestra misma edad o fueran contemporáneos de nosotros respondía a la posibilidad de compartir recuerdos y situaciones en común (y así sucedió). Repito que nos interesaba que los papeles de investigador e informante se diluyeran al momento en que nosotros les brindamos nuestro relato como una forma de hacer cruces de historias y situaciones con el objetivo de reflexionar sobre las distintas posiciones que ocupamos las personas en una sociedad con problemáticas como la nuestra. Podría pensarse que en algunas etapas del proyecto formamos una especie de grupo de ayuda, y que nuestros encuentros tienen coincidencias con una terapia grupal. Es posible, pero el trabajo no queda ahí, sino que en general el proyecto "La Lleca" provoca situaciones (a través de la intervención y acción) que repito, nos permiten trabajar con algunos de los internos temas de su interés y del nuestro. Por ejemplo, en la primera etapa de Relatos Compartidos a Fernando y a mí nos surgieron preguntas sobre sus pensamientos e ideas. Nos dimos cuenta que ellos también tenían curiosidad e inquietud sobre nosotros y nuestro quehacer cotidiano. Entonces construyeron sus propias preguntas y tomaron la cámara para entrevistarnos. Algunas de las preguntas fueron las siguientes:

¿Qué es para ti la felicidad?, ¿Alguna vez te has sentido menos?, ¿Cómo fue que elegiste dedicarte a las artes visuales?, ¿Hay alguna cosa que no has hecho y deseas hacer?, ¿Qué es para ti el amor? Pude darme cuenta que lo que cuestionaban era parte de lo que más les inquietaba y por otro lado, les había dañado. Después de sus preguntas trabajamos sobre los temas que surgieron.

Posteriormente con el relato compartido aparecieron temas como la dependencia, la inseguridad personal y las contradicciones con las cuales nos hemos construido como sujetos. El tema de la dependencia surgió gracias a que Hermes reflexionó sobre su pasado con relación a las mujeres de su alrededor; sus hermanas, su



Relato Compartido
parte del proyecto "La Lleca"
CERESOVA Santa Martha Acatitla
México DF 2004-05

Fotos: Fernando Fuentes y Gerson Palomares
(Co-coordinador del proyecto Fernando Fuentes)

abuelita y finalmente su madre (quien lo había abandonado para formar otra familia). Me comento que por fin en el penitenciario había tenido la oportunidad de ser independiente y sobrevivir. Me dijo -soy un fracaso porque toda mi vida he dependido de alguien, de las mujeres de mi casa-. Escuché en silencio pero en seguida le dije que de algún modo todas las personas que yo conocía dependíamos de personas, instituciones sociales, culturales y religiosas. Le hablé de mi historia y mi recorrido por el terreno del arte, de lo académico, de mi pertenencia a un circuito artístico y de mi forma de sobrevivir con apoyos o becas. Algunas veces así trabajábamos en nuestros encuentros, y la mayoría de veces nos hacíamos preguntas sin encontrar respuestas.

4.3.4 “Juegos de niños” (jocs d’ nens)

El trabajo de intervención con sus momentos de convivencia, el relato compartido y las charlas informales, fueron el antecedente de *“Juegos de niños” (jocs d’ nens)*.

Desde la primera sesión de juegos me intereso hacer una serie de fotografías para una instalación. Al principio de nuestros encuentros me sentí atraída por los colores del lugar. El verde del pasto, el blanco de la reja, el color beige de la ropa de los muchachos contrastando con su piel color bronce, y el contraste que hacían ellos con nosotros vestidos de colores fuertes. La fotografía a diferencia de un documento antropológico o etnográfico en el que el investigador presta atención a aspectos de contenido, para mí formaba parte de una relación de contemplación con las imágenes producidas en el penitenciario. Cuando vi las primeras fotografías de “juegos de niños” me resultaron muy interesantes porque mezclados con los colores, estaban las reacciones de ellos y las de nosotros. Además parecía parecía cualquier otro lugar menos el penitenciario de Santa Martha.

Las imágenes registraban un tiempo en que sin darme cuenta estábamos armando fuertes vínculos de comunicación, confianza y amistad. Desde los inicios del proyecto tuvimos atención y cuidado por las imágenes que se obtenían. Porque además de ser un documento de la intervención también, eran parte del trabajo de video documental y podrían servir de material para un cortometraje, proyecto que le interesaba principalmente a Gerson por su formación en fotografía y cine.

Me parece que con “Juegos de niños” hemos brincado la barda que separa la calle (la lleca como ellos dicen) del penitenciario. Los chicos siempre comentan que se



Joc de Nens
parte del proyecto "La Lleca"
CERESOVA Santa Martha Acatitla
México DF 2004-05

Fotos: Fernando Fuentes y Gerson Palomares
(Co-coordinador del proyecto Fernando Fuentes)



Joc de Nens

parte del proyecto "La Lleca"
CERESOVA Santa Martha Acatitla
México DF 2004-05

Fotos: Fernando Fuentes y Gerson Palomares
(Co-coordinador del proyecto Fernando Fuentes)

olvidan de donde están cuando estamos juntos y que podrían pasar muchas horas jugando. Y es que con "juegos de niños" construimos una atmósfera particular de convivencia. Puede ser porque se desvanecen las diferencias entre ellos y nosotros ya que tenemos un contacto natural. Nos abrazamos cuando jugamos por equipos o cuando nos da emoción ganar un punto. También nos tocamos para animarnos a ganar puntos, etc.

Jugamos; arriba y abajo (con las manos), carretillas, caras y gestos, *stop*, botella, ahorcado, etc. El juego de botella combinaba de algún modo el trabajo del relato compartido. Nos acercaba a la intimidad de cada uno. Las preguntas que se hacían respondían más a la curiosidad sobre cuestiones "secretas". Reíamos y bromeamos con las historias íntimas. Este juego nos permitió abordar en algunos momentos de reflexión el tema de la sexualidad de manera más cómoda.

4.3.5 Finalización de la intervención y última documentación.

Este proyecto no ha sido desarrollado debido a la falta de apoyos económicos necesarios. Sin embargo los otros proyectos han tenido su desarrollo a pesar de las limitantes con las que nos hemos encontrado.

Fernando Fuentes y yo iniciamos solos el proyecto con una cámara de fotografías y de video (casera). Nos interesaba documentar el proyecto en general y en una entrevista a una colega artista conocimos a Gerson Palomares y le hablamos de "La Lleca". Gerson se interesó en documentar el trabajo con una cámara de video profesional. Posteriormente en una presentación del proyecto en el Centro de la Imagen se unió Rodrigo Hernández quien ha iniciado las visitas al centro y está organizando el archivo del trabajo; pasa relatos hechos a mano a la computadora, organiza los casetes de video por temas, etc.

El trabajo de intervención en sí mismo conlleva el intercambio de tiempo, de memoria, y de juego que con ellos hemos tenido. Si bien es cierto que nosotros los elegimos a ellos, tuvo que darse por parte de los chicos la aceptación y el interés por el proyecto. Desde un principio les hablamos del tipo de intercambio que tendríamos y de la documentación de lo ocurrido. También les contamos de utilización de las distintas imágenes que se darían en los encuentros. De hecho, les pedimos un permiso firmado en el que nos otorgarán el poder de hacer uso de estas.

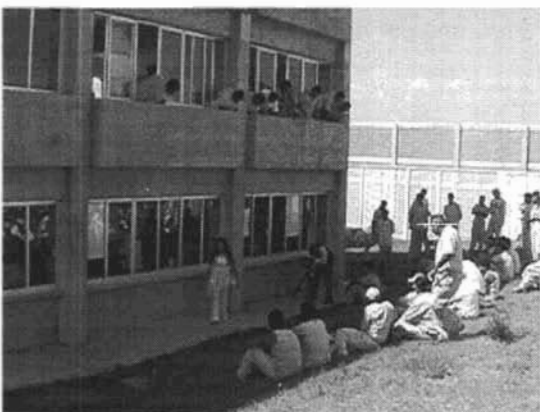
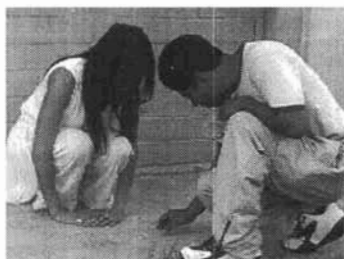
Al inicio de la intervención no llevamos la cámara de video porque primero nos interesaba acercarnos a ellos y hablarles de nuestros intereses con el trabajo. Además que conocíamos la restricción de utilizar aparatos de registro. Pero desde un principio me empeñé en lograr que trabajáramos con imágenes de video tanto ellos como nosotros. Y debo de confesar que no fue fácil la negociación pero también era parte del mismo trabajo de intervención.

4.4 Con relación a la intervención social

El proyecto de "La Lleca" desde sus inicios involucro a gente distinta que han compartido con Fernando Fuentes y conmigo el proceso de trabajo. Las primeras fueron del personal de la Subdirección de Prevención Social, con quienes nos reunimos en varias ocasiones para hablar sobre el proyecto y sus objetivos vinculados a las alternativas de desarrollo personal y artístico de algunos de los internos. Esta parte de hablar proyecto no sólo correspondió a la negociación de los permisos de entrada al centro de readaptación (CERESOVA). Sino que nos interesaba involucrar a los (as) más posibles en el trabajo. Queríamos intercambiar formas de trabajo con quienes se encargan de la creación de estrategias para la readaptación social de personas en reclusión. Nuestra propuesta al respecto consistía en desarrollar un trabajo de intervención artística que permitiera a los participantes reflexionar sobre sus problemáticas personales inmersas dentro de las problemáticas sociales. Por supuesto hubo que demostrar que habíamos realizado anteriormente proyectos en comunidades específicas y que conocíamos el terreno de la reclusión. Recientemente yo había participado en un curso sobre mujeres en reclusión y habíamos terminado Fernando Fuentes y yo un taller de "libro-objeto" (con otros compañeros artistas) en el mismo centro.

4.4.1 Procesando...

A pesar de mi experiencia en proyectos de acción con grupos y personas en situaciones complejas (migración, biculturalidad y tránsito) me enfrente a diversas circunstancias como resultado del complejo cruce que me había propuesto donde el trabajo artístico dependía de nuestras acciones dentro de un contexto de reclusión. Nuestra intervención se vinculo con las alternativas de "readaptación", las cuáles se



365 Días

parte del proyecto "La Lleca"
CERESOVA Santa Martha Acatitla
México DF 2004-05

(Esta acción se presentó en La Galería Animal de Santiago de Chile y en IMPA la Fábrica en Buenos Aires como parte del Primer encuentro de performance del cono sur "In- Transit")

Fotos: Fernando Fuentes y Gerson Palomares
(Acción con Fernando Fuentes)

supone que dan fruto hasta que los integrantes del proyecto logren hacer una elección de vida en la calle teniendo en cuenta sus consecuencias.

Para finalizar, los trabajos de video, de acción y los relatos que son parte del proyecto "La Lleca" muestran una parte del desarrollo de cada uno en el proyecto y las posibilidades de este en la incidencia de su desarrollo personal. A continuación citó un párrafo del último relato (elaborado en el CERESOVA) de Jonathan uno de los participantes, quien ya está en la calle:

"...trato de preguntar e investigar a algunos compañeros internos, un poco de su vida y familia. Sobre su libertad, sobre su presidio y si disfrutan como son. "Siempre de acuerdo a nuestra lógica" (el entrecomillado es mío). A través de...nuestra mente nos permite sacar deducciones:

Algunos de ellos parece que pedían volver a ser presos, ya que no sabían que hacer con su libertad; y pienso que la mente tiene que recuperar esa sensación de placer que perdió por pautas culturales.

Lograríamos mucho con el contraanálisis; que nuestra mente pueda desprogramar esos pretextos y justificaciones que no nos permiten disfrutar lo que somos. Escuchar, tener paz, crecer y aprender con amor la vida que merecemos."

Después de un trabajo de relato compartido en el que nos cuestionamos sobre la construcción cultural de los sujetos, no nos queda más que creer en la posibilidad de que las reflexiones en grupo fueron el motor del texto de Jonathan. Y que trabajar juntos le brindo una posibilidad de pensar algunas cuestiones sobre su situación y la de otros. Hablar de la importancia del proyecto en el desarrollo de cada uno de los muchachos es una cuestión que implica riesgos. Además de que tendríamos que hacer un exhaustivo análisis de investigación. Y tampoco creo que este sería suficiente para asegurarnos de nuestro vínculo con "la rehabilitación" de algunos de los chicos. Tenemos el testimonio de ellos en cuanto al proceso de trabajo de "La Lleca" y las imágenes de muchos momentos vividos. No podré saber que significo el proyecto en la vida de los integrantes. Mi vida no será igual después de "La Lleca"

4.4.2 Reflexiones en torno a “La Lleca”

Según entendemos las formas discursivas que llevan a los participantes de “La Lleca” a reflexionar sobre su situación y sobre posibles formas de renovar sus actividades en lo social, siguen apegadas a categorías unívocas e inamovibles propias de un sujeto y de una sociedad perfectamente estructurados. Así nos comentan que nosotros sólo hablamos de otras formas y prácticas de vida pero nunca llegamos a concluir en alguna que sea lo suficientemente sólida para seguirla. Partiendo de esto podemos prever, que en su formación no hay lugar para habitar en la indeterminación, ni en la incertidumbre, en palabras de Manuel Delgado (1999), no están preparados para lo urbano, o sea lo mutable, transformable, cambiante. Por tanto las cuestiones que tratamos en los encuentros pueden llegar a convertirse en esas prácticas predeterminadas que ellos buscan bajo la mirada moderna que tienen. Sólo podríamos cambiar esto si de antemano les hacemos reflexionar y reflexionamos junto a ellos sobre estas cuestiones. Por lo cual hay que estar alerta frente a la constante amenaza de la sobre ambigüedad - la ambigüedad que nos puede llevar a lo opuesto del determinismo moderno que ellos siguen. Con esto me refiero a que abordar por un lado las cuestiones bajo una sola perspectiva - con lo cual seguiríamos líneas duras e inamovibles- y con una sola salida nos llevarían a reelaborar y legitimar aquellas problemáticas que supuestamente les han llevado hasta el penitenciario; pero por otro lado dejar abiertas las posibilidades a que todo sea indeterminado nos ubicaría directamente en la justificación de un sistema legal que nos involucra a todos en la situación de reclusión. Esto pasa porque bajo esta ambigüedad todo es bueno y malo a la vez que todo es correcto e incorrecto, todo es punible y todo puede ser perdonable, y por lo tanto caeríamos en formas históricas del discurso y de simbolización de nuestras conductas que no hacen más que legitimar las formas actuales de penalización.

Para evitar esto debemos de permanecer en movilidad, cambiar nuestras posiciones siempre que notemos acartonamientos o cómodas casualidades en nuestras ideas. Ante todo debemos evitar creer en nuestras ideas.

6 Reflexiones finales

Me resulta complicado dar algunas conclusiones para un trabajo de investigación que está en proceso. La práctica de los proyectos artísticos que desarrollo como su interpretación requieren de la combinación de géneros para su reflexión.

En la vida intelectual y en la investigación de las ciencias humanas interesadas en la experiencia humana se está produciendo una mezcla de géneros en las explicaciones interpretativas. Por ejemplo se han conectado unos textos con otros situándolos ontológicamente a un mismo nivel. Esto también sucede en la práctica del trabajo en función de sus necesidades, dejándo a un lado la preocupación por la honorabilidad científica-intelectual y las ideas heredadas sobre lo que “debe” hacerse y “como” hacerse para su validación. Si nos detenemos a reflexionar ante una serie de analogías podemos entender la manera en que hemos estado razonando y cuestionarla. Por ejemplo el hecho de creer que la ciencia tiene una deuda con la máquina de vapor en lugar de pensar que la máquina de vapor tiene una deuda con la ciencia. “Los instrumentos del razonamiento están cambiando, y la sociedad se representa cada vez menos como una máquina elaborada o como un cuasi-organismo, y más como un juego serio, como un drama callejero o como un texto conductista” (Clifford, 1994:35)

La manipulación deliberada de las formas culturales puede ser una tarea compleja si se trabaja partiendo de un terreno artístico con una consciencia social y humana. Pero ante la insatisfacción de encontrarnos frente a una humanidad definida por múltiples argumentos que apuntan hacia el manejo del comportamiento justifica la aventura.

Repito que los Estudios de Cultura Visual no son la única vía posible para comprender la manera en que somos afectados por los significados de las imágenes, expresiones, acontecimientos, costumbres e instituciones. En mi formación fue la aproximación desde la que pude continuar la reflexión sobre algunos de los aspectos que más me inquietaban, entre ellos la necesidad de abrir un campo de conocimiento más amplio que el de la historia del arte. Dentro del área de los Estudios de la Cultura Visual me encontré con un grupo comprometido en revisar cuidadosamente la transmisión de valores, certezas y prejuicios en el terreno de la educación y enseñanza de las artes visuales ante una necesidad urgente de una educación que afectará directamente la

vida de los estudiantes, profesores y padres. Entonces decidí subirme a un barco sin rumbo fijo y proponer mi propia ruta de acuerdo a mi experiencia, contexto, necesidades y preocupaciones. Algunos de los textos aquí presentados forman el principio de este camino.

El campo híbrido del *performance* fue al principio de mi trabajo de acción el mejor terreno para desarrollar mis propuestas interdisciplinarias y preocupaciones artísticas. La cultura popular urbana fue el tema que entonces me ocupó. Imágenes de rumberas y danzoneras se mezclaron con una reflexión por sobre el clasismo de las artes. Después fue el tema de las relaciones personales y de poder, el ciclo de *Antropofagia* que trabajé Fernando Fuentes respondiendo a nuestra situación de pareja. El encuentro con el “otro” cultural marcó mis siguientes trabajos en donde la recogida de datos, informaciones e ideas va a ser una tarea frecuente. Voy a construir un puente entre el proceso de investigación en educación artística y los proyectos de arte contemporáneo. El trabajo de campo como una herramienta de investigación va a formar parte del proceso de instalaciones, videos e intervenciones artísticas.

Las múltiples tensiones sociales, los conflictos de valor y las problemáticas de identidad en los proyectos y la manera de abordar los temas presentados y su tratamiento se ha vinculado a la manera de acercarme a la narración, al relato y a las distintas historias incluida una parte de la mía propia.

El emplear la narración, el relato y las historias de vida en mis proyectos ha surgido de la necesidad ante la complejidad del trabajo con material altamente sencillo y humano es decir personas; sean alumnas (os), sean adolescentes, sean mujeres sin papeles, sean hombres inmigrantes, sean internos de penitenciario. La importancia de la utilización de los relatos en su mayoría verbales (y también visuales) fue la experiencia de compartirlos y de construir juntos reflexiones.

La narración y la manera en que utilice el relato en “La Lleca” constituye un trabajo en desarrollo. Al respecto José Ma. Barragán comenta que el material de análisis que no es sólo el texto, ni la fotografía, ni el video sino las situaciones que se provocaron con del proyecto requieren de una investigación para encontrar un marco en que pueda analizarse y contribuir con ello a su entendimiento, apreciación y comprensión. Este tipo de proyectos pueden constituir un trabajo de Arte Terapia o/y aprendizaje comunitario. Además de pertenecer a lo que él mismo Barragán ha denominado como

espacios intermedios. Podría ser esta una de las opciones para continuar el trabajo de investigación. De cualquier manera la idea *de procesos de la experiencia* parte de que es mi propia vida (y la de quienes colaboran en el proyecto) la que está en juego. Trabajar con la memoria y con la realidad me ha descubierto un camino incierto, incomodo y riesgoso para todos sus participantes. Las contradicciones se agudizan en el intento de entender “los diferentes mundos y sus relaciones entre sí” y conocer nuestra posición dentro del que vivimos constituye una tarea perversa. No debemos de perder de vista bajo cualquier enfoque de trabajo que la realidad de otras personas “es real” junto con la percepción que tienen de su mundo y su interpretación (Clifford, 2004). Si los proyectos tienen vinculaciones con trabajos de antropólogos, etnógrafos, artistas, educadores, pedagogos, psicólogos, terapeutas etc. Considero que no es una cuestión de interés una vez iniciado el giro cultural en donde se ha alterado el modo en que pensamos acerca de cómo pensamos (Clifford, 2004).

Considero que la importancia de este tipo de proyectos está en que a través de “un modo” de desarrollarse en “un mundo” se es capaz de entender y vivir “otro mundo” y experimentar la vivencia artística y humana.

Para finalizar citaré las palabras que Fernando Hernández Hernández escribió después de una de mis presentaciones en la facultad de bellas artes de la Universidad de Barcelona en el año 2003. Su comentario de alguna manera sintetiza mi trabajo:

“En el trabajo de Lorena las estrategias que se desarrollan son frente una posición de subordinada desde las instancias hegemónicas, tanto en el campo de las artes -la acción-, su construcción de género y la que hace referencia a su identidad como latinoamericana. La vinculación que establece entre su formación de subordinada como investigadora, sobre todo desde la perspectiva de investigación narrativa de carácter dialógico y crítico, con sus propuestas como artista. Esta relación se muestra tanto en la incorporación de las voces de los sujetos que conforman la realidad social en la que se mueve, como la mirada atenta y crítica que desarrollo ante las situaciones de subordinación que padecen otros colectivos...”

7. BIBLIOGRAFÍA

- Amaya de Miguel (2004) *Afinidades Secretas* en el catálogo de la exposición Inéditos 2004. Proyectos expositivos de arte emergente (2004) Madrid. Obra Social Caja Madrid
- Acha, Juan (1994) Las culturas estéticas de América Latina México DF: UNAM.
- Ardenne, Paul (2000) "*L'art micropolitique, généalogie d'un genre*". En *Micropolitiques* Grenoble:Centre National d'Art Contemporain.
- Barragán, José María (2001 A) Perspectivas de investigación en Educación Artística (E.C.C.V.) Universidad de Barcelona
- Barragán, José María (2001 B) *Presentación del curso Educación en Valores y Educación para la comprensión de la Cultura Visual*. Facultad de BB.AA. Universidad de Barcelona.
- Blanco, Paloma; Carrillo, Jesús; Claramonte, Jordi y Expósito, Marcelo (2001) Modos de hacer (Arte crítico, esfera pública y acción directa) Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca
- Berger, John (2000) Modos de ver Barcelona. Gustavo Gili (1974)
- Bolívar, Antonio (2002) "*De nobis Ipsis silemus?*": *Epistemología de la investigación biográfico-narrativa en Revista electrónica de investigación educativa* volumen 4 número 1 México <http://redie.ens.uabc.mx/vol4no1/contenido-bolivar.html>
- Bolívar, A.; Domingo, J.; y Fernández, M. (1998) Una investigación biográfica narrativa en educación. Guía para indagar en el campo Granada: Grupo FORCE.
- Brea, José Luis Ed. (2004) Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización Madrid : Akal.
- Burger, Peter (1987) Teoría de la Vanguardia Barcelona: Edicions 62
- Caballero, Zulma (2001) Aulas de Colores y Sueños Barcelona: Octaedro
- Castells, Manuel (1998). La era de la information vol.2: El poder de la identidad Madrid: Alianza
- Clifford, James (1995) Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna Barcelona:Gedisa
- Clot, Manel (2004) *Procesos epocales_ Tecnologías curatoriales: La exposición como producción* en el catálogo de la exposición Inéditos 2004. Proyectos expositivos de arte emergente (2004) Madrid. Obra social Caja Madrid
- Clot, Manel (1996) "Figuras de la identidad. Relatos privados, dispositivos ficcionales y autobiografías retóricas en el catálogo de la exposición *Sophie Calle, relatos* Barcelona - Fundación "La Caixa".

- Guasch, Ana María (2002) *El artista como etnógrafo (II Parte). La cuestión de la Site Specificity*. Ponencia leída en el curso: El discurso crítico y el arte contemporáneo: del paradigma histórico al giro etnográfico. Escorial, cursos de verano: Madrid
- Hall, Stuart (1996) *Significado, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas* en Curran, James; Morley, David y Walkerdine, Valery (1998) Estudios Culturales y Comunicación Barcelona: Paidós
- Hargreaves, A. (1998) Una educación para el cambio Barcelona: Octaedro
- Hernández, Fernando (1998-1999) *Consideraciones sobre el sujeto y la identidad en la educación escolar* en Kikiriki, 51.
- Hernández, Fernando (1999) *La Cultura Visual. La necesidad educativa para dar sentido al universo visual* Universidad de Barcelona.
- Hernández, Fernando (2000A) *La construcción de las identidades adolescentes a través de la Cultura Visual* Presentación de la investigación. Universidad de Barcelona.
- Hernández, Fernando (2000B) *Educación y desarrollo de la personalidad: Del desarrollo psicológico basado en estabildades a la construcción de la identidad fragmentada e inestable* Ponencia presentada en el "Seminario sobre los Fines de la educación Colectivo Lorenzo Luzuriaga". Escuela Julián Besteiro Madrid.
- Hernández, Rudy ; Siles, Marcelo and Rochin, Refugio I. (2000) *Latino Youth Converting Challenges to Opportunities* en Sieburth, Martha and Villarruel, Francisco A. (Eds) (2000) Making Latino Adolescents visible: a critical approach to latino diversity New York: Falmer Press.
- Holmes, Brian (2002) *El póker Mentiroso. Representación de la Política / Política de la Representación* en Corbeira, Dario y Expósito, Marcelo (Eds.) (2002) Brumaria (prácticas artísticas, estéticas y políticas) No. 2
- Howell, Anthony (1999) The Analysis of Performance Art. A guide to its Theory and Practice Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- Kincheloe, J. and Steinberg, S. (1999) Repensar el Multiculturalismo Barcelona: Octaedro
- Kincheloe, J. (2001) Hacia una revisión crítica del Pensamiento Docente Barcelona: Octaedro.
- Lothar Schmidt– Atzert (1985) La Psicología de las emociones Barcelona: Harder (1981)
- Luke, Carmen (comp.) (1999) Feminismos y pedagogías en la vida cotidiana Morata: Madrid
- Marmolejo Romeo, Lucille (2000) *A multisystemic look at Mexican American gangs: adolescents at risk*. en Flores, Maria T. and Carey, Gabrielle (Eds.) Family therapy with Hispanics: toward appreciating diversity Needham Heights, MA: Allyn and Bacon.
- Mirzoeff, Nicholas (2003) Una Introducción a la cultura visual Paidós. Barcelona (1999)

- Delgado, Manuel (1999) El animal público. Hacia una antología de los espacios urbanos Barcelona: Anagrama
- Drucker, Johanna (1997) *La Diversidad en el Arte Norteamericano desde 1975 hasta la actualidad* en Identidad Múltiple Nueva York: Whitney Museum of American Art.
- Duncum, Paul (2001) *Visual Culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education* en Studies in Art Education, 42 (2), 101-102.
- Evans, J. y Hall, S. (1999) *What is visual culture* en Evans, J. y Hall, S. (Eds.) Visual Culture: the reader Londres: Sage.
- Expósito, Marcelo (2002) *Ya basta de historias! (dos o tres cosas que he hecho, visto y oído.* Ponencia leída en el curso: *El discurso crítico y el arte contemporáneo: del paradigma histórico al giro etnográfico.* Escorial, cursos de verano: Madrid
- Expósito, Marcelo (2001) *Desobediencia: La hipótesis imaginativa* en Rámirez, Juan Antonio y Carrillo, Jesús (Eds) (2004) Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI Editorial Cátedra: Madrid
- Feixa, Carles (1999) De jóvenes, bandas y tribus Barcelona: Ariel
- Flores Ortiz, Yvette G. (2000) *La Mujer Latina: From Margin to Center* en Flores, Maria T. and Carey, Gabrielle (Eds.) Family therapy with Hispanics: toward appreciating diversity Needham Heights, MA: Allyn and Bacon.
- Ferrando Colom, Bartolomé (2000) La mirada móvil. A favor de un arte intermedia Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Foster, Hal (2001) Retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo Barcelona: Akal
- Gaspar de Alba, Alicia (1995) *The Alter-Native Grain: Theorizing Chicano/a Popular Culture* en Darder, Antonia (1995) Culture and Diference: critical perspectives on the bicultural experience in the United States Westport, CT.: Bergin and Garbey Publishers.
- Gergen, K.J. (1992) El yo saturado Barcelona: Paidós
- Geertz, Clifford, J. (1989) El antropólogo como autor Paidós: Barcelona
- Geertz, Clifford, J. (1994) Conocimiento local Paidós: Barcelona
- Giddens, Anthony (2000) Modernidad e Identidad del yo Barcelona: Península (1991)
- Gimenez, Martha E. (1999) *Latino Politics – Class Struggles : Reflections on the Future of Latino Politics* en Torres, Rodolfo D. And Katsiaficas, George (1999) Latino social movements: historical and theoretical perspectives New York: Routledge.
- Giroux, Henry A. (1994) Placeres Inquietantes Barcelona: Paidós (1996)
- Gómez Peña, Guillermo (2002) El Mexterminator. Antropología inversa de un performancero postmexicano Introducción y Selección Josefina Alcázar. Mexico DF: Océano

- Murillo Jr., Enrique G. (2002) *How does it feel to be a problem?: "Disciplining" the Transnational Subject in the American South* en Wortham, Stanton; Murillo Jr. , Enrique G. And Hamann, Edmund T. (Eds) Education in the new Latino diaspora: policy and the politics of identity Westport CT.: Ablex Publishing.
- Paz, Octavio (1992) El laberinto de la soledad; Posdata; Vuelta al Laberinto de la Soledad México D.F: FCE
- Peran, Martí (2002) *Espais Reals* Edicions Universitat de Barcelona – Barcelona
- Peran, Martí (2004) *Space Invaders (o el arte entre la disolución y la distinción)* en Rámirez, Juan Antonio y Carrillo, Jesús (Eds) (2004) Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI Editorial Cátedra: Madrid
- Pérez, David (1997) Adiós al arte del siglo XX (O cuando el arte ya no está en los museos) en Ajoblanco Número. 93
- Perniola, Mario (1990) "Solemnnes atracciones" en AAVV. *Videoculturas de fin de siglo*. Madrid: Cátedra.
- Pollock, Griselda (1988) Vision and Difference. Fminity, Feminism and the Histories of Art. Londres y Nueva York. Routledge.
- Pujadas, Juan José (1992) El método biográfico: El uso de las historias de vida en ciencias sociales Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Rogoff, Irit (1998) *Studying Visual Culture* en Mirzoeff, Nicholas (Ed.) The visual culture reader Londres: Routledge
- Rose, G. (2001) *Visual Culture: Developments, Definitions, and Directions for Art Education*. En Visual Methodologies Londres:Sage.
- San Miguel Jr., Guadalupe. (2001) Brown not White: School Integration and the Chicano Movement in Houston College Station: Texas A&M University Press.
- Sevilla, Amparo (1997) *Cultura y poder en los salones de baile* en *Seminario Permanente de Antropología Urbana* en Irma B. Roja y Araceli Arqueta Morales comp. Un modelo interdisciplinario en el estudio del fenómeno suburbano México: UNAM Instituto de Investigaciones Antropológicas
- Spring, Joel (2001) The American school, 1642-2000 Boston: Mc.Graw-Hill.
- Suro, Roberto (1998) Strangers among us: How Latino immigration is transformimg America New York: Alfred a. Knopf.
- Suzanne Lacy comp.(1995) Mapping the Terrain New Public Genre Art Seattle - Bay Press.
- Storey, John (2002) Teoría Cultural y Cultura Popular Barcelona: Ediciones Universitarias de Barcelona. Octaedro (2001)

Vázquez García, Heide A.; García Coll, Cynthia; Erkut, Sumru; Alarcón Odette and Tropp, Linda R. (2000) *Family Values of Latino Adolescents* en Sieburth, Martha and Villarruel, Francisco A. (Eds) (2000) *Making Latino adolescents visible: a critical approach to latino diversity* New York: Falmer Press.

Vincent, Y.D. (1986) *Biología de las Pasiones* Barcelona: Anagrama

Walker John A. Y Sarah, Chaplin (2002) *Una introducción a la Cultura Visual* Octaedro y Ediciones Universitarias de Barcelona. Barcelona. (1997)

Walkerdine, Valery (1996) *Sujeto a cambio sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular* en Curran, James; Morley, David y Walkerdine, Valery (1998) *Estudios Culturales y Comunicación* Barcelona: Paidós

Wortham, Stanton (2002) *Gender and school succes in the Latino diaspora* en Wortham, Stanton; Murillo Jr.; Enrique G. and Hamann, Edmund T. (Eds) (2002) *Education in the new Latino diaspora: policy and the politics of identity* Westport CT: Ablex Publishing.