



Universidad Nacional Autónoma de México  
Facultad de Filosofía y Letras  
Colegio de Pedagogía

El sujeto creativo, entre estética y educación:  
La exposición “Conquistando y construyendo lo  
común” de Andreja Kulunčić.

**Tesis que para obtener el título de  
Licenciada en Pedagogía**

**Presenta**  
Yépez Rodríguez Isis Mariana

**Número de Cuenta:**  
307301778

**Generación**  
2010 - 2014

**Asesor:**  
Renato Huarte Cuéllar

*“Por mi raza hablará el espíritu”*





Universidad Nacional  
Autónoma de México



**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).

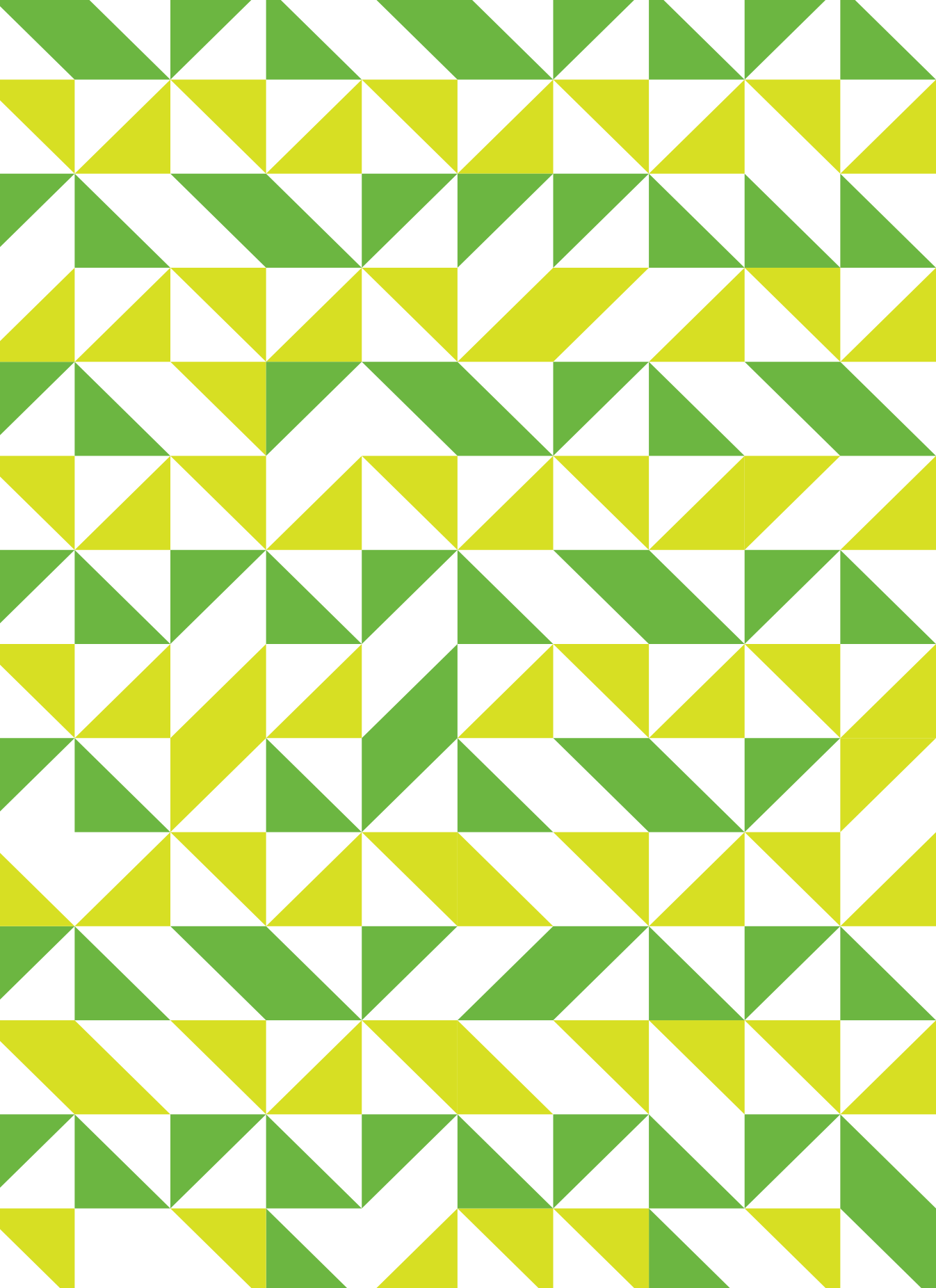
El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición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



**El sujeto creativo, entre estética y educación:  
La exposición “Conquistando y construyendo  
lo común” de Andreja Kulunčić**

Isis Mariana Yépez Rodríguez

*Dedicada a mis grandes personas:  
Martín, María, José, Paul y amigos. Los amo.*



# Agradecimientos

A papá y mamá, por todo su amor, confianza, cariño y sostén.

A mi hermano, por ser el mejor hermano menor que existe en el mundo, por su apoyo incondicional y grandes consejos.

A él, por su apoyo en todo momento, por ser el equipo más divertido, por las risas, llantos, alegrías, ataques de café, crisis, logros y sueños compartidos.

A mis amigos, por desbordar su ser conmigo. Nat, Yad, Yeni, Andy, Sofi, Bren y Mari por permitirme estar en su corazón y ser grandes compañeras en este viaje y muchos más; Alex, Mau, José y Paul por hacerme reír y tenerme paciencia; Ián y Arge por acompañarme en la experiencia de escribir.

A Ana Gallardo, por compartir su mirada y permitir hacer la mía.

A mi asesor Renato Huarte por su confianza, apoyo, anécdotas, risas y enseñanzas.

A mis sinodales que tanto estimo, Ana, Nancy, Glenda y Alex, por su apoyo.

A Andreja, por toda su confianza, tiempo y apertura.



# Índice

INTRODUCCIÓN .....	15
CAPÍTULO 1 .....	19
1.1 Trabajo improductivo y creatividad .....	21
1.1.1 El papel de los(las) creadores(as) en la transformación social .....	24
1.2 Territorios de estéticas Participativas: praxis y creación.....	28
1.2.1 Repensar a Walter Benjamin: el giro social del arte .....	32
1.2.2 Debate: la estética relacional y el arte social.....	37
1.3 La práctica social en el arte contemporáneo actual .....	42
1.3.1 La propuesta de Andreja Kulunčić desde el arte socialmente comprometido.....	47
CAPÍTULO 2 .....	53
2.1 Descripción y desarrollo del proyecto fundacional: MUAC .....	54
2.1.1 Proyecto espacio-conceptual, primeras reflexiones: El post-museo .....	59
2.1.2 Proyecto territorial ¿un nuevo paradigma? .....	61
2.1.3 Recorrido del espacio .....	63
2.1.4 Proyecto pedagógico-interpretativo: ¿geopolíticas del saber? .....	66
2.2 Exposición “Conquistando y construyendo lo común” de Andreja Kulunčić, ¿un escenario de lo posible? .....	71
2.3 Planteamiento de la exposición: Proyecto de investigación multidisciplinario .....	76
2.4 Antes de la exposición: Diferencias y rebeldías .....	82
2.4.1 Conociendo a profundidad las organizaciones civiles: periferias y auto-organización.....	83
2.4.2 Reuniones de trabajo: el consenso y lo común.....	85
2.4.3 Grupo ampliado .....	100

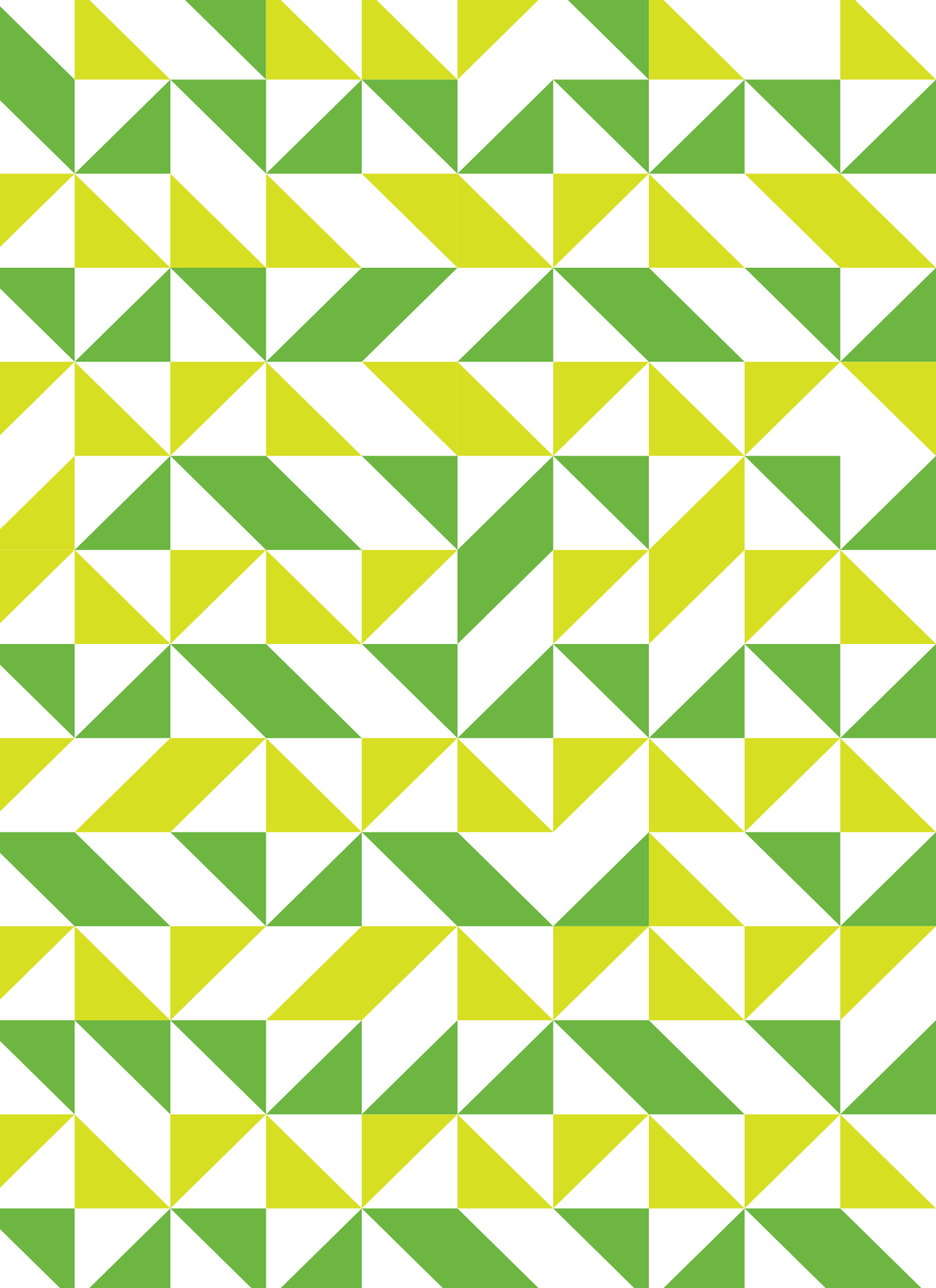
2.4.4 La puesta en práctica.....	103
2.5 Inauguración de la exposición: Controversias y paradojas .....	105
CAPÍTULO 3 .....	133
3.1 La libertad individual de la creación: Joseph Beuys.....	138
3.2 La creatividad como constructora de saber Joseph Beuys y Rudolf Steiner.....	140
3.3 La estética como camino de humanización: Joseph Beuys y Sánchez Vázquez .....	145
3.4 Todo educador es un artista: Joseph Beuys y Paulo Freire.....	148
3.5 De la participación al giro “educativo”/”pedagógico” .....	152
3.5.1 Proyectos pedagógicos-artísticos dentro del museo.....	157
3.5.2 Proyectos pedagógicos-artísticos fuera del museo.....	162
CONCLUSIONES.....	169
FUENTES CONSULTADAS:.....	177
ANEXOS	
Anexo 1.....	II
Anexo 2.....	LXX
Anexo 3.....	CXVIII





*“Los artistas que durante tanto tiempo se resistieron a la autoridad del museo, se convertirían así en sus beneficiarios. Mientras menos decían por medio de sus obras, más invocaban una historia que le diera sentido a su arte”*

Hans Belting



## INTRODUCCIÓN

*No creo que el artista pueda cambiar la actual situación del mundo actual. Hay que pensar en otros niveles mucho más realistas, mucho más cerca de la educación y de la acción*

Antoni Miralda<sup>1</sup>

Del 28 de noviembre de 2013 al 2 de febrero de 2014 se presentó en la sala 5 del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) la exposición “Conquistando y construyendo lo común” de Andreja Kulunčić. En ese entonces yo me encontraba finalizando mi servicio social y comenzando mi primera experiencia laboral.

Fue así como me incorporé al equipo de trabajo del área de Programas Públicos, que posteriormente se llamaría Proyectos Públicos y Comunidades. Esta área estaba a su vez reconstituyéndose con la llegada al museo del curador Ignacio Plá, encargado de la misma. Uno de los primeros proyectos al que fuimos invitados(as) a colaborar fue a dicha exposición, curada por Amanda de la Garza y Alejandra Labastida, ambas curadoras del MUAC, quienes le propusieron a Plá coordinar el trabajo previo a la exposición.

Es importante mencionar que para esta exposición se invitaría a colaboradores externos que formaban parte de organizaciones civiles o grupos independientes. En ese entonces el área de Proyectos Públicos y Comunidades estaba constituida por Ignacio Plá, Andrea Bravo y estudiantes de servicio social que estábamos concluyendo nuestros estudios. Como a Plá le interesaba analizar los procesos educativos dentro de la conformación de estas organizaciones, me invitó a formar parte del equipo de trabajo previo a la exposición.

Mi trabajo consistió en acudir a las reuniones previas a la exposición, a las cuales se invitaron a integrantes de las organizaciones y a estudiantes de otras disciplinas, y recopilar, a través de las charlas y de la historia oral, los procesos educativos que habían experimentado las personas dentro de sus organizaciones.

Fue a partir de esa recopilación de notas, transcripciones y minutas que comprendí y experimenté la importancia del diálogo para la conformación de conciencia crítica, tanto en las reuniones como en las voces de los integrantes en las charlas sobre sus procesos de transformación individual y colectiva dentro de sus organizaciones.

Durante las mesas de trabajo previas a la exposición, se expresaron formas de construcción de realidad tan distintas, maneras diferentes de involucrarse en la acción social y procesos de formación de conciencia social en los sujetos desde la lucha (manifestaciones, asambleas, boletines, etc.), que se verían plasmados en las entrevistas que la artista iría recopilando a lo largo de su investigación, pero también dentro de los

<sup>1</sup> Javier Abad Molina, *Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración*, p. 24, (en línea), <[http://www.oei.es/artistica/experiencia\\_estetica\\_artistica.pdf](http://www.oei.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf)>, consultado: 6 de noviembre de 2015.

talleres, mesas de discusión y asambleas que se llevarían a cabo dentro de la sala de exposición

Todo ello me llevó a no sólo formar parte del equipo que le iría dando forma a la muestra, sino involucrarme a profundidad en la postura teórica del artista y analizar los procesos de compartición de saberes, que podemos denominar educativos, que dentro de sala podían ser puramente intuitivos o intencionalmente pensados, al interior de un espacio museal y en particular al interior de la exposición “Conquistando y construyendo lo común”.

La intención de este trabajo de investigación no es analizar si se produjo o no un acto educativo; es, más bien, visibilizar un campo en el que la pedagogía aún no ha explorado. Un campo en el que la pedagogía, por un lado, se desenvuelva como mediadora en la construcción de sentido entre el público y la obra, y por el otro, se analice el tipo de participación que pueden generar obras de arte contemporáneo que posibiliten la construcción del diálogo en torno a problemas sociales comunes. De esta manera, se apuesta por un arte en relación con el mundo y no como un ente “neutral” sobre lo que acontece.

Es así como en este trabajo me propongo analizar la muestra como un espacio de posibilidad de formación de sujetos libres, creativos y transformadores de realidades sociales. En este sentido, mi trabajo se enfoca en indagar la experiencia vivida en la exposición “Conquistando y construyendo lo común” de Andreja Kulunčić, desde la postura teórica de diversos autores, para lograr comprender el papel estético y educativo dentro del arte contemporáneo y, principalmente, dentro de las responsabilidades del arte social. Cabe aclarar que Kulunčić se posiciona dentro de un arte denominado como “social”, desde el cual define su obra como una herramienta de apertura y de visibilidad para abrir las posibilidades de transformación de realidades hacia una mejora.

Por otro lado, me interesa profundizar en las posibilidades de vinculación con lo educativo desde una propuesta artística contemporánea y comprender una línea distinta de apropiación de conocimiento y construcción de sentido en el arte y en la pedagogía desde el espacio museístico. Por esto, considero importante abrir un espacio de interés dentro de la pedagogía que se vincule hacia la estética contemporánea y la educación. En consecuencia, busco que este trabajo pueda ser un antecedente de futuras investigaciones.

Mi recorrido teórico inició con un crítico del arte contemporáneo que Kulunčić retoma para profundizar el papel del artista en el lugar social, llamado Hal Foster, quien, a su vez, se apoya en el filósofo y crítico de arte Walter Benjamin, a quien también retomo para plantear una mirada desde la cual se puede observar el proceso de construcción de la obra.

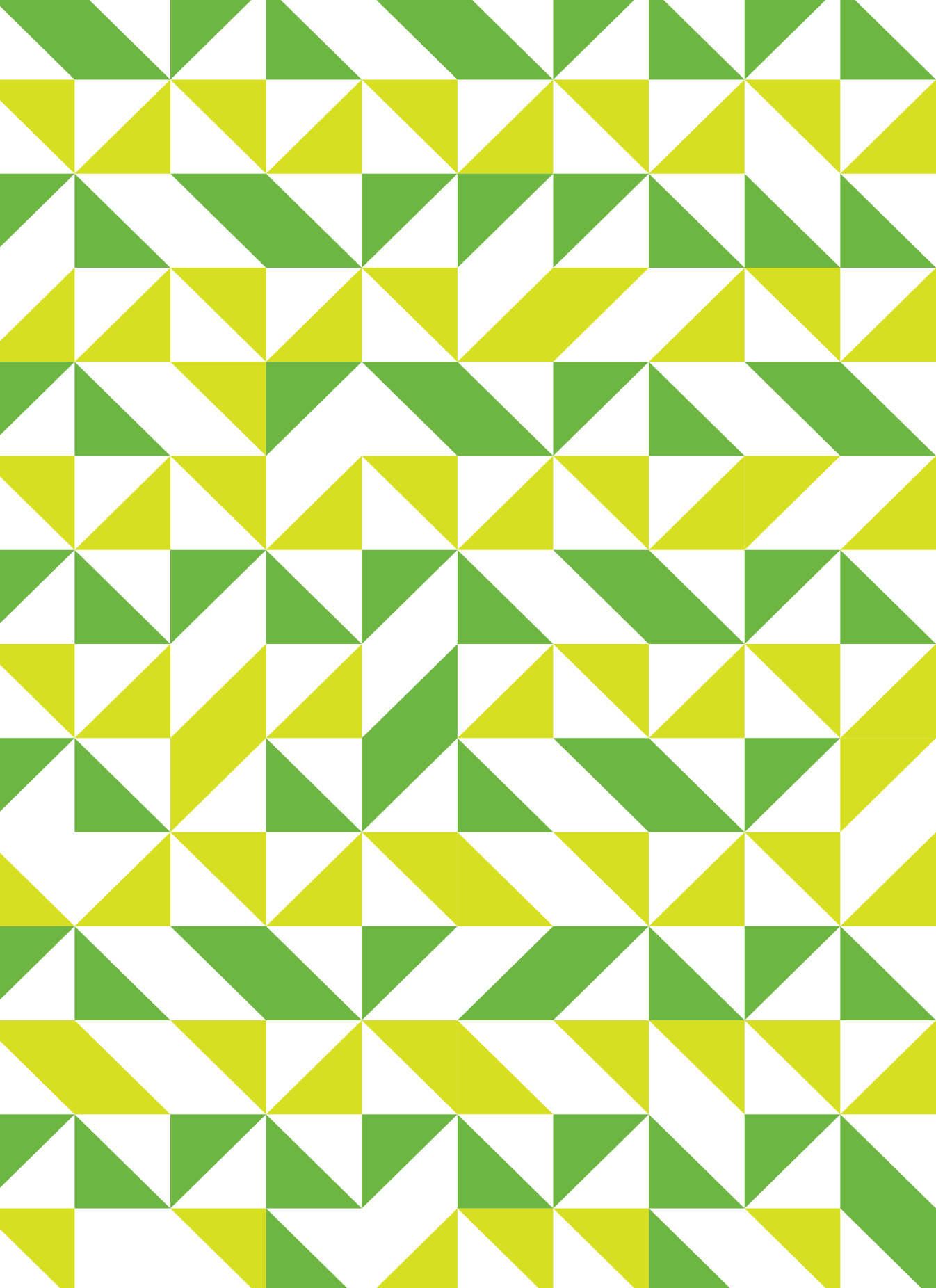
En el primer capítulo, denominado “De la estética marxista a la estética relacional: desarrollo de los referentes teóricos del arte social de Andreja Kulunčić”, profundizo en los referentes teóricos de la exposición y del arte social en general, para situar el lugar en el cual se encuentra mi problemática.

En el segundo, “Una descripción del desarrollo de la exposición “Conquistando y construyendo lo común” de Andreja Kulunčić, sus precisiones conceptuales y antecedentes”, me centro en el contexto desde el cual se desarrolló la exposición y, principalmente, en la línea de pensamiento del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC). En este capítulo realizo la descripción del desarrollo de la exposición, sus dificultades, enriquecimientos, reflexiones, relaciones y posibilidades que permanecen abiertas. Para cerrar este capítulo expongo el papel del museo como referente en la realidad social, su importancia y su problemática, pero a la vez sus posibilidades como institución de hegemonía cultural.

A partir de “Estética y educación: el sujeto creativo en la construcción de sentidos de realidad”, mi tercer capítulo, recopiló las ideas sobre participación y creación del artista alemán Joseph Beuys, quien influencia el trabajo de Kulunčić, principalmente en torno al papel del artista inmerso en lo social y la relación entre museo y educación. En primera instancia desarrollaré su vinculación con Rudolf Steiner, pedagogo con el que Beuys tuvo mucha afinidad. Posteriormente, retomaré la estética marxista de Adolfo Sánchez Vázquez para entrelazar elementos de similitud y diferencia entre ambos. Finalmente, pasaré al rubro de participación desde la pedagogía en Paulo Freire.

De esta manera se va desmenuzando un discurso hacia la construcción de sentido y de realidad en espacios alternos a lo escolar, pero no por ello dichos lugares dejan de tener una postura teórica y política de sus actividades, que llegan a receptores tales como el público del museo. Con ello invito a comenzar una lectura en torno a nuevas posibilidades de lo educativo en ambientes pocas veces analizados como es un museo de arte contemporáneo.

Considero importante que el museo pueda ser un espacio, no sólo para la reflexión, sino para el diálogo y la construcción de nuevos saberes, que son factibles de trasladar a la práctica. Veremos si es posible llevar las utopías a lo realizable.



# CAPÍTULO 1.

## DE LA ESTÉTICA MARXISTA A LA ESTÉTICA RELACIONAL: DESARROLLO DE LOS REFERENTES TEÓRICOS DEL ARTE SOCIAL DE ANDREJA KULUNČIĆ

*El destino del arte en el siglo XIX [...] tiene algo que decirnos [...] porque está contenido en el tictac de un reloj cuya hora sólo alcanza a sonar en nuestros oídos. Con esto quiero decir que la hora decisiva del arte ha sonado para nosotros.*

Walter Benjamin<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Bolívar Echeverría, “Arte y utopía”, en Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, p. 12.

Este capítulo reúne un conjunto de reflexiones en torno a los referentes artísticos y conceptuales de las que partió la exposición “Conquistando y construyendo lo común”. No obstante, más que una genealogía del rubro del arte socialmente comprometido, en el que Kulunčić se desenvuelve, me avocaré a analizar las relaciones que tuvo a lo largo del tiempo desde diversas perspectivas. Me parece importante enmarcar que esta producción artística se ejerce a nivel social y desde el arte; además, guarda una estrecha relación con la compartición de saberes de los sujetos y la apertura al diálogo.

Aunque la obra de Kulunčić podría ser inscrita dentro de lo que algunos autores han denominado el “giro social del arte”, la artista se distancia de diversas líneas desarrolladas bajo el cobijo de este término. No se trata, como en la estética relacional, de la simple reproducción de formas de sociabilidad en el espacio del museo, desde un campo de acción totalmente determinado por el artista y el código artístico. El proyecto parte de una postura crítica de los usos que se han hecho de actores, temáticas y contextos sociales en este tipo de prácticas artísticas.<sup>3</sup>

En primera instancia, el artista no es solamente un mero productor de objetos, sino un sujeto que tiende a subsanar las relaciones de producción. Por otro lado, el museo, en este caso, de arte contemporáneo, ya no tiene solamente la función de “exhibir”, sino de activar dispositivos de crítica. Por ello, trata de alejarse de su lugar “sacro” y convertirse un lugar de encuentros.

Desde esta perspectiva abordaré los referentes teóricos en los que se sustenta la práctica social de la artista. En primer lugar, esta línea de acción de la artista parte de la teoría crítica y de los referentes posmodernos que resignifican el papel del artista y del público. De esta manera, abriré la discusión ahondando en los términos de trabajo productivo e improductivo de Karl Marx, seguido del diálogo en torno al papel del creador en Sánchez Vázquez que derivará en la profundización del artista creador en Walter Benjamin, y sus diferencias y similitudes con la noción de artista en Joseph Beuys, autor en el cual se basa principalmente el trabajo de Kulunčić.

La artista se apoyó de textos como *El artista como etnógrafo* de Hal Foster, autor indispensable para comprender el papel que Kulunčić quería desempeñar como artista y su relación con “el otro”. Foster, a su vez, partió del texto de un pensador perteneciente a la teoría crítica, Walter Benjamin, titulado *El autor como productor*, desde el cual se invita a los artistas de la época a ser sujetos críticos y activos comprometidos con la tendencia política y la producción artística. Ambos autores se desarrollarán en un apartado vinculándolos al trabajo de la artista. Kulunčić se sitúa en el arte socialmente comprometido (*socially engaged art*), línea desde la que se han discutido propuestas de teóricos como Walter Benjamin, Michel de Certeau, Paulo Freire, Gilles Deleuze, Félix Guattari y Hakim Bey, así como de la Internacional Situacionista<sup>4</sup>. La mención más habitual en esta línea es la del cineasta y

3 Alejandra Labastida et.al., “Conquistando y construyendo lo común”, Andreja Kulunčić, p.8.

4 Se fundó en 1957 con el nombre de Internacional Situacionista y se disolvió en 1972. El situacionismo

escritor francés Guy Debord, por su denuncia de los efectos alienantes y divisorios del capitalismo en La sociedad del espectáculo.<sup>5</sup> Sin embargo, como Kulunčić se involucra con el concepto de autor como productor de Benjamin, que retoma Hal Foster en su propuesta del artista como etnógrafo, me avocaré principalmente a dilucidar y desarrollar la propuesta de Benjamin y su correlación y divergencia con la artista.

## 1.1 TRABAJO IMPRODUCTIVO Y CREATIVIDAD

Esta línea de producción del arte socialmente comprometido no es marcada por Kulunčić, sino que existe un conjunto de prácticas dentro de este campo. Antes de profundizar en el arte socialmente comprometido, enunciaré el lugar epistémico desde el cual la artista está inscrita, la teoría crítica, que lleva consigo elementos del marxismo y desde donde retomé el término de trabajo improductivo.

Kulunčić deja claro que su objetivo va más allá de la mera exhibición de una obra material: la verdadera producción se encuentra en el diálogo con el otro, es decir, en la inmaterialidad de la obra. Mas no por ser un trabajo aparentemente “improductivo”, hablando materialmente, deja de producir.

Cabe aclarar que todo producto tiene su principio en la actividad productiva de una persona que efectúa un cambio de forma en la materia,<sup>6</sup> llamada trabajo. Esta noción es entendida en la teoría marxista, desde el pensador alemán Friedrich Engels, como “la fuente de toda riqueza (...) junto a la naturaleza, que le provee de los materiales que se transforman en riqueza. Pero el trabajo es muchísimo más que esto. Es la condición básica de toda vida humana, y lo es en tal medida que hasta cierto punto se debe afirmar que ha creado a los seres humanos”.<sup>7</sup>

---

fue un movimiento de vanguardia europeo que a partir de 1957 generó no sólo una estética, sino una de las bases teóricas más sólidas de la crítica de la sociedad y la cultura contemporáneas. El situacionismo supuso una aportación fundamental del vanguardismo europeo en el intento de fusión de arte y vida. Su crítica a la Sociedad del espectáculo es ahora quizá más vigente que en el momento en el que fue escrita, justo antes de los acontecimientos de la revolución de París en mayo de 1968. El situacionismo fue el grupo de vanguardia más politizado de la posguerra, sus bases estética e ideológicas son el surrealismo y el marxismo. Cft. “La vanguardia no se rinde: Guy Debord y el Situacionismo” en *Revista de historia y crítica de las artes*, s/p, (en línea) <<http://situaciones.info/revista/la-vanguardia-no-se-rinde-guy-debord-y-el-situacionismo/>>, consultado: 17 de marzo de 2016.

5 Claire Bishop, “El giro social”, en *La Tempestad*, p. 98.

6 *Apud.* José María Durán, “Sobre el modo de producción de las artes. Marx y el trabajo productivo”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, p. 3.

7 *Ibidem*, p. 7.

Este primer término conduce a diferenciar el trabajo improductivo del productivo, el cual se retoma del pensador socialista de origen alemán, Karl Marx, quien comprende por trabajo productivo aquel que “sirve directamente como instrumento de autovalorización del capital como medio para la producción de la plusvalía”.<sup>8</sup> La autovaloración, o lo que es lo mismo, la producción de plusvalía, es un proceso absolutamente necesario para el capitalismo. La plusvalía, por su parte, es la extracción de la ganancia por el trabajo no pagado.

En consecuencia, “el aspecto decisivo del trabajo productivo es, por tanto, su relación con el capital”.<sup>9</sup> José María Durán,<sup>10</sup> investigador en historia del arte de la Universidad de Berlín, profundiza sobre esta relación:

El capital aparece aquí mediando entre producción y consumo. Una mediación que es, de hecho, una apropiación: de la capacidad de trabajo en cuanto *wertschaffende Tätigkeit*, es decir, en cuanto actividad creadora de valor. Esta actividad “creadora de valor” sólo es una capacidad en potencia del trabajador que llega a ser una capacidad en acto, y como tal creativa, una vez que el capital la pone en movimiento, es decir, una vez que el capital la pone a trabajar pasando así a ser un momento en el proceso de valorización del capital: *ein Moment des Selbstverwerthungsproceß des Capitals*. Todo trabajo produce algo, sólo el trabajo bajo el modo de producción capitalista es productivo, esto es, creador de valor.<sup>11</sup>

Entonces, el trabajo productivo como creador de valor se diferencia del improductivo de varias formas. La primera es que mientras el trabajo productivo es un trabajo socialmente determinado,<sup>12</sup> el improductivo es una producción del sujeto como “manifestación de su naturaleza”,<sup>13</sup> es decir, como parte de la naturaleza de ser humano. La segunda diferencia es que, mientras en el improductivo se intercambia por dinero como dinero, el productivo se reemplaza por dinero como capital; para comprender esta relación se expone un ejemplo:

Una cantante [artista] que canta como un pájaro es una trabajadora improductiva. En la

---

8 Karl Marx, *El capital*, I, VI, p. 480.

9 José María Durán, *op. cit.*, p. 2.

10 Nacido en Vigo, Galicia, España, es doctor en Historia del Arte de la Universidad Nacional en Educación a Distancia (UNED) en Madrid y docente en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad Libre de Berlín; también forma parte del grupo de investigación en torno a El Capital en el Instituto de Filosofía de dicha universidad bajo la dirección del profesor Frieder Otto Wolf. Publica regularmente para las revistas *A Trabe de Ouro*, *Nómadas* y *ArtNotes*, de la que es corresponsal en Berlín. Cuenta con numerosas contribuciones en congresos internacionales, entre los que cabe destacar: *Rethinking Marxism*, *Cultural Studies Association* y *Actual Marx*.

11 José María Durán, *op. cit.*, pp. 2-3.

12 Karl Marx, *op. cit.*, p. 483.

13 *Ibidem*, p. 484.

medida en que vende su canto, es una asalariada o una comerciante. Pero la misma cantante contratada por un empresario (entrepreneur) que la hace cantar para ganar dinero, es una trabajadora productiva, pues produce directamente capital.<sup>14</sup>

Trasladando estos conceptos al campo de la producción artística, Adolfo Sánchez Vázquez<sup>15</sup>, exponente de la estética marxista en México, asume que la creación de “valores de uso”<sup>16</sup> propios se refieren al trabajo improductivo, pero cuando el capital los valoriza, es decir, cuando crea plusvalía, la producción de valores de uso, inminentemente, se convierte en trabajo productivo.<sup>17</sup>

De ahí que, en el mundo de la producción material, del mercado y las leyes de oferta y demanda, la obra de arte, entendida como mercancía, sea un producto que se aprecie no por su valor de uso, lo estético, sino por su valor de cambio, lo monetario<sup>18</sup>. Lo que abstrae su propio valor, y con ello, “el arte se ve negado en su propia esencia, como actividad creadora, y el artista ve negado asimismo su libertad de creación”.<sup>19</sup>

Sin embargo, el trabajo como actividad de producción está íntimamente ligado a la creación; la diferencia radica en que mientras el trabajo productivo se vincula con la “creación de valor”<sup>20</sup>, el improductivo está directamente relacionado con la libertad de creación del productor. En este sentido, Sánchez Vázquez entiende el trabajo como aquel en el que “aparece el hombre en toda su grandeza y miseria”, porque aunque el trabajo

14 *Idem.*

15 Nacido en Algeciras, Cádiz, en 1915. En 1935 inició sus estudios de filosofía en la Universidad Central de Madrid, discípulo de Ortega y Gasset. Participó activamente en la lucha republicana. Con la derrota en la Guerra Civil, en 1939 viaja a México en el Sinai. Continúa sus estudios de filosofía en 1943, en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. En 1959 es nombrado profesor de tiempo completo de la misma. Falleció en la Ciudad de México en 2011. Su pensamiento estuvo influenciado por una interpretación humanista de la filosofía de Marx. Investigó fundamentalmente en los ámbitos de ética y estética. Defendió siempre un marxismo antidogmático y abierto, que conecta con su propio concepto de praxis.

16 “Utilidad o aptitud de los bienes para satisfacer necesidades humanas. Se le contraponen en economía al concepto de valor de cambio, o valor de mercado de las cosas. No siempre las cosas de mayor valor de uso son las que tienen un mayor valor de cambio, aunque aquél sea el fundamento de éste. Para Adam Smith (1723-1790) la paradoja del agua (enorme valor de uso y nulo de cambio) y el diamante (mucho valor de cambio y muy poco de uso) ilustra la falta de relación entre ambos tipos de valor”. “Valor de uso”, *La gran Enciclopedia de Economía*, recuperado de: <http://www.economia48.com/spa/d/valor-de-uso/valor-de-uso.htm>, s/p, consultado el 19 de septiembre de 2015.

17 José María Durán, *op. cit.*, p. 6.

18 “expresión monetaria”, Cfr. Karl Marx, *op. cit.*, p. 459.

19 Adolfo Sánchez Vázquez, “Socialización de la creación o muerte del arte” en *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*, p. 90-9.

20 Cfr. José María Durán, *op. cit.*, p.3.

sea creación aparece “enajenado” en las condiciones de producción capitalistas”.<sup>21</sup>

Si bien el trabajo genera un cambio en la forma de la materia, siempre que éste sea improductivo, el trabajador determina la forma de su hacer. Entonces, el trabajo también hace realidad la voluntad del trabajador. En consecuencia, lo improductivo, como constitución de la actividad artística y “expresión de la naturaleza de su productor, está relacionado con una ideología específica y cómo ésta construye socialmente la creación artística”.<sup>22</sup> Por tanto, la vinculación del trabajo improductivo con lo estético y lo artístico es mayor. Sánchez Vázquez lo expone de la siguiente manera:

Si lo estético pone de manifiesto al hombre como ser productor, transformador, la actividad artística tiene que fundarse en una praxis originaria de la que ella misma surge como una expresión superior. La práctica es una dimensión del hombre como ser activo, creador, y, por ello, el fundamento mismo de la praxis artística hay que buscarlo en la práctica originaria y profunda que funda la conciencia y la existencia del hombre.<sup>23</sup>

Esta filosofía de la praxis piensa la estética como aquella que caracteriza la relación “esencial” entre hombre y naturaleza que la praxis lleva a cabo.<sup>24</sup> En este sentido, el arte forma parte de la esfera de la creación y la libertad por lo que es una salida posible a mantenerse como actividad improductiva e incompatible con el trabajo asalariado.<sup>25</sup>

Esto no quiere decir que todo aquello denominado “arte” sea producto del trabajo improductivo, sino que es una condición de posibilidad de serlo. Aunado a ello, el pensar en un tipo de trabajo libre y creador lleva a resignificar el papel del trabajador como productor de dicho objeto, ya no visto como un trabajador enajenado, sino como un “creador”.

### 1.1.1 EL PAPEL DE LOS(LAS) CREADORES(AS) EN LA TRANSFORMACIÓN SOCIAL

El papel del sujeto creador desde el trabajo improductivo posee diversas vertientes. Retomando la línea de la estética marxista, el trabajo libre y creativo posibilita que la obra de arte sea realizada por un sujeto creador y no uno alienado:

Lo contrario al hombre en cuanto creador es el hombre alienado: privado de sí mismo, siendo otro. Llegar a ser otro (alienación), llegar a ser uno mismo (creación): las dos ideas

---

21 *Apud. Ibidem*, p.7.

22 *Ibidem*, p.6.

23 *Idem*.

24 *Idem*.

25 *Apud. Ibidem*, p.7.

son equivalentes en la medida en que pertenecen al mismo problema. El hombre alienado es un hombre sin hombre: un hombre sin Dios, sin un Dios que es, para el hombre, el hombre mismo.<sup>26</sup>

Es así como se propone que “la existencia se esteticice” y que la creatividad permanezca libre, “que el valor de uso prevalezca sobre el de cambio, que los artistas nombren realidades negadas y creen obras satisfactorias de necesidades reales, de nociones y deseos”.<sup>27</sup> En consecuencia, que el arte sea dispositivo de transformación social, de revolución y humanización; en otras palabras, que lo estético funja como parte de una ideología de transformación. Es este compromiso político el que se encuentra en el creador.

Así como Sánchez Vázquez ve en el creador esta posibilidad de transformación, Walter Benjamin, pensador alemán y crítico de la Escuela de Francfort, comprende que el artista “avanzado”, entendido como aquel que posee un compromiso político con el papel humano y natural del creador(a) en la transformación social, sólo tiene la posibilidad de crear un producto con valor de uso, es decir, un “objeto que vale por su utilidad humana concreta (...) justamente por ser un trabajo creador que satisface la necesidad de expresión y comunicación del sujeto”.<sup>28</sup>

Pese a que Benjamin no plantea el término propiamente dicho de praxis artística de Sánchez Vázquez, sí habla de un artista productor que se encuentra entre “la relación de creación artística y compromiso revolucionario”.<sup>29</sup> La diferencia entre el productor de Benjamin y Sánchez Vázquez, radica en que, mientras el primero considera al artista como único responsable del objeto creado, el segundo considera que tal producto puede ser concluido en colectividad.

Pese a que la propuesta de Benjamin propone una vía de participación del público más abierta, el proceso de creación sigue siendo exclusivo del artista. En el caso de Sánchez Vázquez, se plantea la posibilidad de compartir el proceso creador, que nombra como socialización de la creación “en el cual la obra producida por el autor vería una etapa importante, pero no la última”.<sup>30</sup> En otras palabras, ya no es el artista el único sujeto que participa de crear y dar sentido a la obra, si no que se abre a la intervención de los diversos públicos y actores.

La postura del creador(a) de Sánchez Vázquez, se relaciona más con la frase del artista alemán Joseph Beuys,<sup>31</sup> “cada ser humano es un artista”, en el entendido que

26 *Idem.*

27 María Rosa Palazón, “La estética y una bella persona (En homenaje a Sánchez Vázquez)”, en Ambrosio Velasco Gómez (coord.), *Vida y Obra: homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, p.152.

28 *Apud.* José María Durán, *op. cit.*, p.6.

29 Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 11.

30 Adolfo Sánchez Vázquez, *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*, p. 89.

31 Fue uno de los artistas alemanes más conocidos, pero también más controvertidos de la posguerra: sus

establece la condición de posibilidad de ser artista, es decir, de crear y así transformar la construcción de realidad y de sentido del mismo.

Beuys fue uno de los artistas contemporáneos más comprometidos con los aspectos educativos del arte: “es posiblemente uno de los autores que más se ha involucrado y ha trabajado en la relación entre el arte, la vida y la educación”.<sup>32</sup> Tuvo una amplia aportación al rubro de la concepción del arte vinculado a lo social y humano. También contribuyó en el campo del arte de participación, con sus acciones e instalaciones.

Desde esta mirada, Kulunčić está consciente de la relación que hay con su trabajo y la propuesta planteada por Beuys; en una entrevista con la artista ella señaló que:

Beuys menciona que todos pueden ser artistas, pero no se refiere a que todo mundo en realidad sea un artista, sino que cualquiera puede crecer para convertirse en uno. La pregunta realmente es cómo hacer de una persona un ser creativo; cómo es posible activar algo en el otro(a) o para que el otro(a) se abra; cómo hacer de la sociedad una más creativa; cómo es que el sujeto puede aprender a ser más sensible y espiritual al mundo. Es decir, todos “pueden ser”, pero “cómo hacerlo”.<sup>33</sup>

Desde esta premisa, Beuys define lo que fue su trabajo de vida, un término que vincula la educación del ser humano y su potencial creativo: “la escultura social”. Es desde este concepto que Beuys traza las condiciones de posibilidad de expandir la conciencia humana a través de métodos de libre afirmación y de construcción empática.<sup>34</sup> Por tanto, esta construcción de formación del sujeto no era posible en lo individual, sino como colectividad.

Propiamente, este término se esboza como una organización nombrada para el desarme universal, es decir, un límite para la división política de Europa y el logro de una transformación de vida social, económica y política por medio de gobiernos autónomos. La forma de expansión de esta organización dependería de iniciativas afines a la estructura del grupo. Además, el crecimiento del mismo estribaba sobre “cada individuo” que lo conformara; así, la promoción del concepto de “escultura social” sería un símil de una transformación social.<sup>35</sup>

Una de las metas de Beuys era unir arte y vida. Desde esta perspectiva es posible hablar

obras y acciones fueron revulsivos llamados a la reflexión. Nació el 12 de mayo de 1921 en Krefeld. Durante la guerra fue piloto, después estudió escultura en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf (Kunstakademie Düsseldorf), donde también fue profesor de 1961 a 1972. En los años 70 y 80 desarrolló actividades en todo el mundo. Sus obras fueron exhibidas en la Bienal de Venecia, el Guggenheim Museum de Nueva York y el Seibu Museum of Art en Tokio. En 1979 se presentó como candidato de Los Verdes para el Parlamento Europeo. Murió el 23 de enero de 1986 en Düsseldorf.

32 Francisca Cobo Martínez, *Procesos creativos en los espacios escénicos*, p. 339.

33 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Andreja Kulunčić*, p. CV.

34 Allan Antliff, *Joseph Beuys*, p. 66.

35 *Idem*.

de este artista, propiamente político, empeñado en incorporar la escultura social en “toda manifestación que ayude al mundo a recuperar su espíritu y su solidaridad como gran motor de cambio y desarrollo de las condiciones de vida humana”<sup>36</sup> o, como bien dice Sánchez Vázquez, abrirse a nuevas experiencias artísticas de socialización de la creación como una posibilidad de apropiación estética para una sociedad que se rija no por el principio de enajenación, sino por el principio creador. En palabras de Sánchez Vázquez:<sup>37</sup>

Partiendo de la concepción del hombre como ser de la praxis, o práctico, creador, sosteníamos que su capacidad creadora debe realizarse no solo en determinados individuos excepcionales –los grandes artistas–, sino también en una amplia escala social. Y teniendo presente el arte, como actividad práctica creadora que, incluso –como un firme reducto de la creatividad–, se manifiesta en las condiciones hostiles de la sociedad enajenada, capitalista, sosteníamos también la necesidad de extender, a los amplios sociales, la posibilidad de crear (...) El proceso creador no se agota, en consecuencia, en su resultado, sino que continúa o renueva con la intervención práctica del receptor que, de ese modo, se convierte en un co-autor o co-creador.<sup>38</sup>

Hay una ligera similitud entre todos estos autores dedicados al arte como herramienta de transformación social; en cada uno de ellos el principal motor es la acción traducida a la producción artística, es decir, la creación y la creatividad, o lo que Kulunčić llamaría la creatividad social, que “impulsa a la acción colectiva y las ideas compartidas”<sup>39</sup>, en tanto que la obra de arte, como menciona Sánchez Vázquez, “no sólo satisface la necesidad de expresión de su creador, sino también la de los otros, necesidad que, a su vez, sólo pueden satisfacer (esos otros) entrando en el mundo creado por el artista, compartiéndolo, dialogando con él”.<sup>40</sup>

De este modo, existe una necesidad por fomentar una intervención del receptor en el proceso creador: no es una actividad que sólo se dé en el plano teórico, mental o significativo, sino que se da en el campo de la participación activa, entendida como una intervención práctica que afecta al “hacer de la obra”<sup>41</sup>, al “todo de la producción”: “se trata de artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados,

36 Adolfo Vázquez Rocca, “Joseph Beuys «Cada hombre, un artista»”, en *Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería*, (en línea), <[http://www.margencero.com/articulos/new/joseph\\_beuys.html](http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html)>, consultado: 9 de julio.

37 Adolfo Sánchez Vázquez, *De la Estética de la Recepción* (...), p. 89.

38 *Ibidem*, pp. 83, 88.

39 Claire Bishop, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos” en *Ramona* 72, p. 31,\_(en línea), <[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/ea3d4d9c.dir/r72\\_08nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/ea3d4d9c.dir/r72_08nota.pdf)>, consultado: 19 de septiembre, 2015.

40 Teresa del Conde, “Modernidades y contemporaneidad” en Ambrosio Velasco Gómez (coord.), *Vida y Obra: homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, p. 138.

41 Adolfo Sánchez Vázquez, *De la Estética de la Recepción* (...), p.87.

anti-mercado y políticamente comprometidos que continúan la demanda modernista de borrar la línea entre arte y vida”.<sup>42</sup> En efecto, la producción inmaterial encierra una connotación política y ética dentro del campo artístico contemporáneo desde la participación.

## 1.2 TERRITORIOS DE ESTÉTICAS PARTICIPATIVAS: PRAXIS Y CREACIÓN

En el sentido de profundizar sobre la recepción y la participación estética, un aspecto clave es comprender el papel de las masas de tendencia revolucionaria de las que habla Benjamin y, de esta forma, comprender lo que el autor planteaba como un nuevo tipo de “participación” que involucraba tanto al artista como al público. De modo que se rompiera el interés de exhibición de la obra con el objeto de liberar al sujeto de la enajenación:

Con la estetización que el fascismo introduce en la política, la humanidad autoenajenada, transubstanciada en esa entidad que Marx llamó “el sujeto sustitutivo”, “el valor autovalorizándose”, llega a tal grado en esa autoenajenación, que se vuelve una espectadora capaz de disfrutar “estéticamente” su propia aniquilación.<sup>43</sup>

El sujeto sustitutivo, en Marx, es “el capital”, es decir, “es el verdadero dios de la modernidad capitalista, que impone su voluntad dictatorialmente”.<sup>44</sup> En consecuencia, en este estado, el capital subsume al propio sujeto y el ser humano se convierte en el espectador de su propia “sujetividad” movida y cumplida en lugar suyo por el capital.<sup>45</sup> Por tanto, la enajenación depende del sujeto y, a su vez, depende de éste lograr su ruptura. Un camino para ello fue la propuesta de Benjamin que imprimió en el público la responsabilidad de la acción.

Cabe aclarar que tanto Sánchez Vázquez como Benjamin se basan en la concepción del dramaturgo alemán Bertolt Brecht en cuanto a su propuesta de participación con el público, la cual consistía en abogar por un teatro de denuncia de los sistemas de poder que promoviera la agitación intelectual hacia la comprensión de las estructuras dominantes,<sup>46</sup> a partir de la transformación de la realidad por medio de la

---

42 Claire Bishop, *El giro social: (la) colaboración (...)*, p. 31.

43 Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 28.

44 Julio Boltvinik, “Homenaje a Bolívar Echeverría (1941-2010) II” en *La Jornada*, (en línea), <<http://www.jornada.unam.mx/2010/06/18/economia/026oleco>>, consultado: 25 de agosto de 2015.

45 *Idem.*

46 Luis Fernando Loaiza, “El Giro Conceptual del Teatro: a propósito de la investigación escénica”, en *Revista Brasileira de Estudos da presença*, p. 250.

producción de nuevas realidades humanas. Esta productividad, que es la fuente principal del goce, será para Brecht el principal tema estético; dicho placer no provendría de la contemplación de la obra, sino en la participación del proceso creador.

Al mencionar Benjamin el trabajo teatral de Bertolt Brecht y vincularlo con su postura respecto a la participación del público, se ve una clara dirección del interés de vincular a los espectadores y la obra de arte desde un lugar crítico, donde estos participen como protagonistas del proceso dramático,<sup>47</sup> que desemboca en “experiencias transformadoras” con el fin de que el arte no sea cómplice del orden social.

Con ello, encamina su propuesta de transformación hacia la conciencia de “masas de tendencia revolucionaria” que propongan un nuevo modo de participación en la experiencia estética, a través del nuevo arte post-áurico, profano y con cierta repetición inventiva.<sup>48</sup>

Detenidas en la sobredeterminación tradicional de la experiencia estética como un acontecimiento ceremonial, estas nuevas masas sociales plantean un nuevo tipo de “participación” en ella, lo mismo del artista que de su público. Afirman una intercambiabilidad esencial entre ambos, como portadores de una función alternable; introducen una confusión entre el “creador” de la obra, cuyo viejo carácter sacerdotal desconocen, y el “admirador” de la misma. La obra de arte es para ellas una “obra abierta” (U. Eco) y la recepción o disfrute de la misma no requiere el “recogimiento”, la concentración y la compenetración que reclamaba su “contemplador” tradicional. Aleccionar en el modo de aprehensión de la belleza arquitectónica —que sería el de un uso o un “acostumbramiento”—, su recepción de la obra de arte, sin dejar de ser profunda, es desapercibida, desatenta, “distraída”. (...) El nuevo arte crea una demanda que se adelanta al tiempo de su satisfacción posible (...) y las prepara para su función recobrada de sujetos de su propia vida social y de su historia.<sup>49</sup>

La nueva base técnica planteada por Benjamin se deslinda del principio “de la agresión apropiativa a la naturaleza”<sup>50</sup>, es decir, de las estrategias técnicas de las sociedades que buscan someter y conquistar a la naturaleza, y se inscribe en el “télós lúdico”, el cual consiste en la creación de formas en y con la naturaleza que prepare a los sujetos a recobrar su propia vida social y su historia. Es desde esta relación natural e histórico-social con la que coincide Sánchez Vázquez e inscribe su praxis estética vinculada al proceso de transformación, de creación y construcción de realidad:

La práctica, como fundamento del hombre en cuanto ser histórico-social, capaz de

47 Néstor García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, en *Revista Estudios Visuales*, p. 25.

48 Bolívar Echeverría, *op. cit.*, p. 22.

49 Bolívar Echeverría, *Ibidem*, pp. 21-22.

50 *Ibidem*, p. 22.

transformar la naturaleza y crear así un mundo a su medida humana, es también el fundamento de su relación estética con la realidad (...) Esta acción, que es transformación de la naturaleza dada, no es exigida pura y simplemente por la necesidad de subsistir, sino ante todo por la necesidad para el hombre de afirmarse como ser humano, y de mantenerse o elevarse como tal. La práctica es creación o instauración de una nueva realidad exterior e interior (...) El hombre es ya creador desde que produce objetos que satisfacen necesidades humanas, es decir, desde que emerge de su trabajo un producto nuevo, humano o humanizado, que sólo existe por y para él.<sup>51</sup>

En la estética de la recepción, como llamaría Sánchez Vázquez a toda propuesta contemplativa, con expositores como Benjamin y Brecht, se abre una nueva brecha de discusión en torno al proceso de participación, tanto del autor como del público.

A partir de los años sesenta, los artistas visuales retomaron esas lecciones teatrales de Brecht para sacudir la posición contemplativa con los happenings, suprimiendo la distancia entre creación y destinatario, entre mirar y actuar; fueron recursos a veces lúdicos y en otros casos dirigidos a que la experiencia estética desembocara en aprendizajes transformadores.<sup>52</sup> Una de las similitudes de estos happenings con la actividad artística de Brecht fue su distanciamiento frente a lo real: “no se trataba de reflejar pasivamente esa realidad”,<sup>53</sup> sino de tomar cierta distancia de lo habitual y lo cotidiano, y así la realidad aparecería bajo una nueva luz y podría ser captada más plena y profundamente. Por lo tanto, “el “efecto de distanciamiento” abrió nuevas vías al conocimiento artístico de la realidad social [aceptando así] la función cognoscitiva del arte”.<sup>54</sup>

De ahí viene no sólo la posibilidad de ahondar en el proceso cognitivo que asigna a la comunicación del arte y a los espectadores un valor estratégico, sino la comunicación y recepción como núcleos del actual debate sobre artes visuales y política.<sup>55</sup>

Así como lo menciona Brecht, habría de llegar una nueva productividad capaz de mejorar el bienestar humano, “que podría constituir el deleite más grande” transformando la realidad e imprimiendo un goce como tema estético principal. “Por ello, el placer que proporciona la obra artística no proviene sólo de la contemplación, sino de la penetración del contemplador en el proceso creador mismo”.<sup>56</sup>

Esta concepción del arte se opone a todo didactismo o moralismo, pues por útiles que estos puedan ser, lo son —sobre todo— en cuanto proporcionan placer. Podría pensarse que Brecht se opone con ello a su propia praxis artística, a su teatro didáctico, pero, en

51 *Apud.* José María Durán, *op. cit.*, p.6.

52 Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 25.

53 Adolfo Sánchez Vázquez, “Los problemas de la estética marxista”, en *María Rosa Palazón, Antología de la estética en México Siglo XX*, p.55.

54 *Idem.*

55 Néstor García Canclini, *op. cit.*, p. 25.

56 Adolfo Sánchez Vázquez, “Los problemas (...)”, p. 57.

verdad, sólo se trata de integrar la lección y el placer, la enseñanza y la diversión, en una visión más universal de la producción artística, de acuerdo con lo cual el placer enseñe y la enseñanza divierta. Pero, en verdad, esto sólo será posible en una nueva sociedad, y no en las condiciones de la “sociedad inhumana” [sociedad capitalista]. Así, pues, no se trata de hacer del arte un “mercado de la moral” ni tampoco de gozar hoy de los goces peculiares de otras épocas, sino de gozar de acuerdo con los tiempos que vivimos.<sup>57</sup>

Por consiguiente, Brecht tuvo como único fin construir un teatro que no sólo ayudara al sujeto a explicar el mundo, sino a transformarlo.<sup>58</sup> Esto es lo que Benjamin llama abastecer el aparato de producción y transformarlo; para ello es necesario que el sujeto se defina con base en sus opiniones, convicciones o disposiciones, y no por su posición en el proceso de producción.

Según Benjamin, esto se logra cuando el productor “forza” al espectador a tomar posición respecto a lo que acontece y a su vez “forza” al propio actor a tomar posición respecto a su propio papel. Se aprecia desde la exigencia de reflexionar y de preguntarse por su posición en el proceso de producción y de esta manera transformar su realidad.<sup>59</sup>

Es importante exponer que el autor buscaba la autonomía del arte, su liberación de la función de culto, de la metafísica y de la alienación de la misma, sin separarla de su aspecto social. Para ello es necesaria la transformación de las formas de producción y de los instrumentos de producción en el sentido de una intelectualidad progresista, ocupando el concepto de Brecht de refuncionalización que consiste en:

No abastecer el aparato de producción sin transformarlo al mismo tiempo, en la medida de los posible, en el sentido del socialismo, (...) en donde determinados trabajos ya no pretenden ser ante todo vivencias individuales, (tener un carácter de creación), sino que se dirigen más bien hacia la utilización (remodelación) de determinados institutos, instituciones, No se desea una renovación espiritual, como la proclamada por los fascistas; se proponen innovaciones técnicas.<sup>60</sup>

Trasladándolo a la exposición, Kulunčić logra poner en cuestión el papel que la institución está eligiendo dentro de la situación actual y la tendencia política que puede o no adquirir. Además, el hecho de generar estos ligeros desequilibrios marca una pauta de acción ante el arte social frente al museo y lo que se está legitimando como arte al interior del mismo. Desde esta mirada, Walter Benjamin se pregunta por la posición que mantiene una obra con respecto a las relaciones sociales de producción de la época; si es que está de acuerdo con ellas, si es reaccionaria, tiende a su superación o si es revolucionaria. Esta

57 *Idem.*

58 *Ibidem*, p. 59

59 Walter Benjamin, *El autor como productor*, p.18.

60 *Idem.*

cuestión apuntaría a lo que Benjamin llama técnica de las obras, la cual “representa el punto dialéctico inicial a partir del cual es posible superar la oposición estéril entre forma y contenido”.<sup>61</sup>

Es por eso que Benjamin consideraba de igual importancia la tendencia política y la responsabilidad social del artista «avanzado», como su técnica en la producción de sus obras, entendida esta última como la relación del artista con los medios de producción y la base del progreso político.

Precisamente, el autor sabe que se acercan “cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello”,<sup>62</sup> y el artista requiere aprovechar la amplitud de horizonte a partir del cual deben ser repensadas las posibilidades en la producción artística, teniendo en cuenta las realidades técnicas de la situación actual y llegar a determinar aquellas formas de expresión que constituyen el punto de inserción de las energías artísticas de la época.<sup>63</sup> En consecuencia, el arte comienza a ser más abierto, con mayor participación del público y con un incremento en las posibilidades de interpretación y de acción, incitando a tomar una postura frente al mismo.

Finalmente, pese a que, en el arte y la teoría de la posguerra, como es el caso de la propuesta benjaminiana, quedaron vestigios del productivismo, para los años setenta surgieron críticas a éste, lo que generó un nuevo giro en el arte de transformación social.

### 1.2.1 REPENSAR A WALTER BENJAMIN: EL GIRO SOCIAL DEL ARTE

Aunque estas nuevas propuestas plantean cierto argumento desde un lugar crítico respecto a las propuestas estéticas de la posguerra, también retoman elementos importantes de esta misma, teniendo siempre en consideración el crecimiento imperante de la tecnología, el contexto sociopolítico y la crítica institucional.

Jean Baudrillard, teórico crítico postestructuralista francés y uno de los más prestigiosos y polémicos analistas de los fenómenos de la posmodernidad, sostuvo que los medios de representación habían pasado a tener la misma importancia como los de producción, exponiendo una crítica directa a la propuesta de Benjamin y proponiendo una renovación en el campo comunicativo y productivo. Argumentaba que el efecto de la comunicación sobre la sociedad dependía de las relaciones de la tecnología con los actores y no sólo de las intencionalidades ideológicas o políticas de los actores sociales.<sup>64</sup> “Esto llevó a un ‘giro situacionista’ en la intervención cultural (de los medios

---

61 *Ibidem*, p. 4.

62 Elena Olivares, Estética, *La cuestión del arte*, p. 301.

63 Cfr. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 5.

64 Infoamérica, “Jean Baudrillard (1929-2007)”, (en línea), <<http://www.infoamerica.org/teoria/baudrillard1.htm>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.

de comunicación, la ubicación, el enfoque, etc.), seguido por un ‘giro etnográfico’<sup>65</sup>, a partir del cual el crítico de arte e historiador norteamericano Hal Foster sugiere que en el «arte avanzado de izquierda» ha surgido un nuevo paradigma estructuralmente semejante al viejo modelo del «autor como productor» de Benjamin: el artista como etnógrafo:

En este nuevo paradigma el objeto de contestación sigue siendo en gran medida la institución burgués-capitalista del arte (el museo, la academia, el mercado y los medios de comunicación), sus definiciones exclusivistas del arte y del artista, la identidad y la comunidad. Pero el tema de la asociación ha cambiado, es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha las más de las veces. Por sutil que pueda parecer este deslizamiento desde un tema definido en términos de relación económica a uno definido en términos de identidad cultural es significativo.<sup>66</sup>

Este nuevo posicionamiento contenía algunos supuestos del viejo modelo del productor de Walter Benjamin. En primer lugar, está el supuesto de que el lugar de transformación política es asimismo el lugar de transformación artística. En segundo lugar, está el supuesto de que este sitio está siempre en otra parte, en el campo del otro, y de que esta otra parte, este afuera, es el punto arquimédico con el que se transformará o al menos se subvertirá la cultura dominante. Lo que trae como peligro una representación reductora, idealista o, si no, falso del otro que hay que evitar. En tercer lugar, el supuesto de que el artista invocado no es percibido como social y/o culturalmente otro, y si es percibido como otro, tiene un acceso automático a esta “alteridad transformadora”; ello puede conducir al patronazgo ideológico,<sup>67</sup> el cual “no es menor para el artista identificado como otro que para el autor identificado como proletario. De hecho este peligro puede ahondarse entonces, pues al artista se le puede pedir que asuma los papeles de nativo e informante así como de etnógrafo”,<sup>68</sup> como pudo haber sucedido o no con el trabajo de Kulunčić.

Foster plantea que su interés se centra en la política del otro, “primero proyectado, luego apropiado”.<sup>69</sup> Es a esto lo que llama un “giro social del arte”, desde el cual operan las bases de la propuesta de Benjamin: “la única conjunción altomoderna de innovación artística, revolución socialista y transformación tecnológica”.<sup>70</sup> Mas Foster plantea que la transformación tecnológica únicamente ha desplazado a los artistas y a los críticos del modo dominante de producción, por lo que las estrategias productivistas distan de ser las adecuadas.

65 *Idem.*

66 Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*, p. 177.

67 *Ibidem*, pp. 177-178.

68 *Ibidem*, p. 178.

69 *Idem.*

70 *Ibidem*, p. 176.

Por otra parte, ambos autores proponen una mirada desde la cual existe una metodología para producir arte, una propuesta de investigación artística. Por un lado, Benjamin

urgía al artista “avanzado” intervenir, como trabajador revolucionario, en los medios de producción artística, a cambiar la “técnica” de los medios de comunicación tradicionales, a transformar el “aparato” de la cultura burguesa. No bastaba con una “tendencia” correcta; eso era asumir un lugar “junto al proletario” (...) ¿qué clase de lugar era ese? (...) “El de un benefactor, el de un mecenas ideológico: un lugar imposible”.<sup>71</sup>

El mecenas ideológico aparece cuando el artista se convierte en un bienhechor ideológico y no en un productor, cuya “solidaridad con el proletariado, la tendencia política de su obra, por más revolucionaria que pueda parecer, cumplirá una función contrarrevolucionaria, ya que el lugar del intelectual en la lucha de clases sólo puede ser establecido, o mejor, elegido, con base en su posición en el proceso de producción.”<sup>72</sup>

Foster, por su parte, se encuentra teóricamente a cierta distancia del arte moderno, pero a poca de la teoría crítica, entendida no sólo como una herramienta conceptual, sino como una forma simbólica e incluso sintomática.<sup>73</sup> Lo cual lo ubica cerca del giro semiótico que revigorizó a gran parte del arte en la segunda mitad de los setenta.<sup>74</sup> Él advierte que presentar un tema social dentro de una institución pública podía vislumbrar “un juego de enterados, hace a la institución no más abierta y pública, sino más hermética y narcisista”.<sup>75</sup> Asimismo, podía “incurrir en la duplicidad de la razón cínica en que el artista y la institución han incurrido de dos modos: conservando el status social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica”.<sup>76</sup> De este modo, Kulunčić, dentro del desarrollo de la exposición, prefirió una distancia crítica.<sup>77</sup> En palabras de Foster:

¿Y la distancia crítica qué garantiza? ¿Esta noción en algo de algún (sic) modo mítico, acrítico, una forma de protección mágica, un ritual de pureza por sí mismo? ¿Es tal distancia aún deseable por no decir posible? (...) En gran medida, la izquierda se sobreidentifica con el otro como víctima, lo cual la encierra en una jerarquía de sufrimiento por la cual los desheredados pueden hacer pocas cosas mal (...) Frente a este callejón sin salida la distancia crítica podría no ser tan mala idea después de todo”.<sup>78</sup>

---

71 *Apud.* Hal Foster, *Ibidem*, p.175.

72 Cfr. Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 8.

73 Hal Foster, *op.cit.*, p. XII.

74 *Ibidem*, p. XI.

75 *Ibidem*, p. 201.

76 “Lo mismo que el artista del Proletkult trataba según Benjamin de atenerse a la realidad del proletariado y sólo en parte ocupar el lugar del patrono” Cfr. Hal Foster, *Ibidem*, pp. 201-202.

77 Cfr. Hal Foster, *Ibidem*, p. 207.

78 *Idem*.

Durante el desarrollo de la exposición, Kulunčić permaneció alejada de las propuestas y reuniones, con esta distancia crítica mencionada. Sin embargo, Foster también expone que tal distancia no es deseable y en ocasiones posible,<sup>79</sup> pero es aún peor una sobreidentificación con el otro, que se dirige hacia dos vertientes: la victimización de la diferencia o la desidentificación con el otro, que conduce a culpabilizarlo de víctima.<sup>80</sup>

En gran medida, la izquierda se sobreidentifica con el otro como víctima, lo cual la encierra en una jerarquía de sufrimiento por la cual los desheredados pueden hacer pocas cosas mal. En mucho mayor medida, la derecha se desidentifica del otro, al cual culpa como víctima, y explota esta desidentificación para construir la solidaridad política mediante el miedo a la aversión fantasmal.<sup>81</sup>

Es así como se comienzan a plantear nuevas propuestas de intervención y de crítica, desde a través del arte y la estética en el terreno teórico interpretado por los artistas. En el campo de las propuestas teóricas desde los artistas, se da una transformación en la manera de concebir el arte desde el cual restituyan el arte para ellos mismos y no para el mercado, lo que llevó al “giro conceptual”, movimiento que aparece a finales de los años sesenta y setenta<sup>82</sup> que desplaza al objeto hasta el concepto, denotando un desdén por la noción de mercancía.<sup>83</sup> El punto nodal que subyace en el “giro social” es la idea de que “la ‘verdadera’ obra de arte no es el objeto físico producido por el artista sino que consiste en ‘conceptos’ e ‘ideas’”.<sup>84</sup>

Dentro de este giro se ubica el artista Joseph Beuys, quien llamaba a entrar en un proceso de transformación espiritual, a diferencia, por ejemplo, de Benjamin, quien vincula la renovación espiritual con aquella proclamada por los fascistas, razón por la cual pide una renovación técnica. Beuys, por su parte, mantenía otra posición: “el elemento material del arte tiene que ir acompañado de la expresión verbal de lo

79 *Idem.*

80 *Idem.*

81 *Idem.*

82 Buena parte del arte de los setenta estuvo influida por la idea althusseriana de que la cultura, en tanto “aparato ideológico de Estado”, no refleja, sino que produce la sociedad. En consecuencia, el arte aspiró a reconocer la necesidad de reconstruir una crítica institucional que hasta entonces sólo burlaba a las instituciones: “No bastaba con mostrar que el sentido de una obra está subordinado al marco (sea en un museo o en una revista) sino que era igualmente importante considerar la identificación del propio espectador con la imagen”. Claire Bishop, “Antagonismo y estética relacional” en *Otra Parte. Revista de letras y artes*, s/p, (en línea), <<http://revistaotraparte.com/nº-5-otoño-2005/antagonismo-y-estética-relacional>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.

83 “Conceptual, Arte”, en *Diccionarios Oxford-Complutense: Arte del siglo XX*.

84 Adolfo Vásquez Rocca, “Arte Conceptual y Postconceptual” en *Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias*, s/p, (en línea), <<http://revista.escaner.cl/node/42>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.

espiritual. Lo ideal y lo real tienden a una convergencia dentro de la plástica social”.<sup>85</sup>

Beuys pretendió acabar con la idea del arte como una práctica aislada para configurar un concepto “ampliado” del arte, abriendo el horizonte de la creatividad. El arte, alejado de las necesidades del ser humano, se había ocupado de innovaciones estilísticas y artísticamente inmanentes. “De lo que se trata ahora, sostenía Beuys, es de implicar al ‘cuerpo social’ en su conjunto, de dar paso, a través del arte y su concepción de ampliada de la estética a una teoría antropológica de la creatividad”.<sup>86</sup>

Los artistas conceptuales se interesaron en explorar una nueva zona de la especulación estética que parecía representar una dramática ruptura respecto a las habituales actividades de la producción y recepción del arte. Muchos de ellos intentaban imbricar su actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, ecológicas e intelectuales, en contraposición a producir objetos utilitaristas; es decir, se comenzó a proponer la inmaterialidad de la obra.<sup>87</sup>

En los años noventa se puede comenzar a hablar de los primeros esbozos del “giro social” tomado por las prácticas artísticas. La historiadora y crítica de arte británica, Claire Bishop,<sup>88</sup> profundiza en el contexto de esta década:

Como una respuesta al individualismo extremo que acompañó el discurso dominante de los 90 y su intento de desacreditar cualquier utopía, a fines de esa década aparecieron en la escena internacional del arte numerosos proyectos artísticos de este tipo y formulaciones teóricas que proponían un arte de participación social. La intención manifiesta no era nueva: volver sobre la vieja ambición vanguardista de acercar el arte a la vida. Pero, además, promover sujetos creativos que pudieran sustraerse de la anomia de la sociedad del espectáculo y crecer a partir de experiencias —físicas o simbólicas— de participación.<sup>89</sup>

Uno de estos proyectos fue la llamada “estética relacional”, término forjado por el teórico y crítico Nicolas Bourriaud, en la que se retomaron elementos del giro conceptual, aunado a “la crítica institucional, el cuestionamiento de la oposición artista-espectador, la importancia de las reproducciones, copias y citas, y la tendencia de las artes a salirse de

85 Adolfo Vásquez Rocca, “Joseph Beuys «Cada hombre, un artista»” (...) s/p.

86 Adolfo Vásquez Rocca, “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus” en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, p. 10 (en línea), <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/37/adolfovrocca.pdf>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.

87 *Idem*.

88 Vive y trabaja en Londres. Ha enseñado en la Universidad de Essex y en el Tate Modern. Actualmente es docente del departamento de curaduría del Royal College of Art y de la Universidad de Nueva York.

89 Ana María Battistozzi, “¿Cuál es hoy el arte comprometido?” en *Revista de cultura Ñ*, s/p, (en línea), <[http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/01/13/\\_-02115965.htm](http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2010/01/13/_-02115965.htm)>, consultado: 20 de septiembre de 2015.

sus límites en busca de una reunificación con la ‘vida’”,<sup>90</sup> para dar cabida a una estética común, “aquella del encuentro, de la proximidad, de la resistencia al formateo social”.<sup>91</sup>

### 1.2.2 DEBATE: LA ESTÉTICA RELACIONAL Y EL ARTE SOCIAL

La propuesta de Bourriaud plantea que el arte relacional se concibe como un conjunto de prácticas artísticas que se centran en las relaciones humanas y su contexto social, más la afirmación de un espacio autónomo, simbólico y privado.<sup>92</sup>

Esta propuesta se distinguió de otras anteriores principalmente por tres aspectos socio-culturales: “el nuevo contexto sociopolítico tras la caída del muro de Berlín en 1989; el nuevo ambiente tecnológico con la difusión de las computadoras personales y el desarrollo de Internet”.<sup>93</sup> Lo que generó una forma distinta de concebir el arte, ya no desde el recorrido “visual” de un objeto, sino como un estado de encuentro:

El arte se instala en el intersticio social, en esa zona (según Marx) de actividad económica que escapa a la regulación; la obra de arte es en sí misma un «intersticio social». Y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado a la vida cotidiana, o algo que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta artística.<sup>94</sup>

En consecuencia, la línea teórica y práctica de la estética relacional considera que el espacio de gestos cotidianos, determinado por la superestructura, constituye grandes cambios.<sup>95</sup> Es por eso que este tipo de obras se enmarcan dentro del terreno de lo social reproduciendo relaciones de intercambio, ya sea de un mercado, de venta, de una cena, etc. Con el fin de que se evidencie la forma de habitar, en el encuentro, el mundo:

La exposición es un lugar privilegiado donde se instalan estas colectividades instantáneas, regidas por diferentes principios: el grado de participación exigido al espectador por el artista, la naturaleza de la obra, los modelos de lo social propuestos o representados. Una exposición genera un «dominio de intercambio» propio, que debe ser juzgado con criterios estéticos, o sea analizando la coherencia de la forma y luego el valor «simbólico»

90 Rodolfo Wenger C., “La Estética relacional de N. Bourriaud” en *Perspectivas Estéticas. Reflexiones y referencias acerca de temáticas estéticas, filosóficas y artísticas*, s/p, (en línea), <<http://perspectivasesteticas.blogspot.mx/2013/01/la-estetica-relacional-de-n-bourriaud.html>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.

91 *Idem*.

92 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, p. 142.

93 Rodolfo Wenger C., *op. cit.*, s/p.

94 *Idem*

95 Nicolas Bourriaud, *op. cit.*, pp. 16-17.

del mundo que nos propone, de la imagen de las relaciones humanas que refleja. Dentro de este intersticio social, el artista debe asumir los modelos simbólicos que expone: toda representación reenvía a valores que se podrían trasponer en la sociedad, pero el arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella. Actividad humana basada en el comercio, el arte es a la vez objeto y sujeto de una ética: tanto más porque, a la inversa de otras actividades, no tiene otra función que la de exponerse a ese comercio. El arte es un estado de encuentro.<sup>96</sup>

Este planteamiento alude a situar una teoría estética que consista en “juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan”.<sup>97</sup> El artista mexicano Pablo Helguera expone un ejemplo del arte como lugar de encuentro:

Warhol tuvo una exposición en Filadelfia en 1965. Ya era ya muy famoso y asistió una cantidad impresionante de gente a la inauguración, a niveles ya peligrosos, tan peligroso que el museo tuvo que quitar los cuadros porque la muchedumbre los iba a dañar, no porque quisieran sino porque eso era un rave impresionante. Warhol, en su autobiografía, retoma este momento increíble en el que llega con sus amigos y no está la obra pero todo mundo está ahí. Un opening sin obra. “Nosotros somos el arte”, pensó Warhol. Ese es un momento crucial en el que ya se cumple completamente esa migración de pasar del objeto a la persona y aún hoy estamos lidiando todavía con qué significa que la valorización sea el resultado de un ritual social, que puede ser una conversación, una inauguración, una subasta o un crítico influyente que le dé importancia a una obra.<sup>98</sup>

Para Nicolas Bourriaud, la estética relacional implica una elaboración colectiva del sentido. No obstante, ¿para quién y hacia dónde se dirige esa construcción de sentido?, ¿podemos hablar realmente de una ética cuando el sujeto se torna en objeto artístico?, “¿qué tipo de relaciones están siendo producidas, por quienes y por qué?”<sup>99</sup> Este tipo de cuestionamientos han surgido en torno a la forma de accionar de la estética relacional.

La crítica más fuerte sobre ello se produjo por Claire Bishop, quien considera que la propuesta de Bourriaud es insuficiente si se discurre en una idea de comunidad basada en la unión y la cordialidad inmanente. A lo que verdaderamente invita el arte relacional es a la creación de comunidades temporales conformadas por individuos con los mismos intereses y en los mismos círculos sociales, “trayendo como resultado solo

96 *Ibidem*, p.17.

97 *Ibidem*, p. 142.

98 Alejandro Gomez Escorcía, “Pablo Helguera, Todo es experiencia social” en *Artishock, Revista de Arte Contemporáneo*, s/p, (en línea) <<http://www.artishock.cl/2013/06/19/pablo-helguera-todo-arte-es-experiencia-social/>>, consultado: 29 de agosto, 2015.

99 Marcela Prado, “Debate crítico alrededor de la Estética Relacional” en *Disturbs. Revista del Máster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo*, s/p, (en línea), <<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>>, consultado: 20 e septiembre de 2015.

chismes del mundo del arte, reseñas de exposiciones y flirteo (...) el hecho de que existan buenas relaciones no es en absoluto desdeñable, pero esto no es en sí mismo un emblema de democracia”.<sup>100</sup>

El debate con la estética relacional es que Bourriaud afirma que los criterios “que se deben usar para evaluar las obras de arte abiertas y participativas no sólo son estéticos, sino también políticos e incluso éticos: es necesario juzgar las ‘relaciones’ que produce el arte relacional”.<sup>101</sup> No obstante, Bishop responde a ello que no es posible calificar a las obras relacionales como democráticas sólo con decir que son justificadas a partir de juicios morales y éticos: “la postura de Bishop es clara: no es suficiente con simplemente decir que la activación del espectador es un acto democrático en sí, ni tampoco afirmar que entre más abierto sea el final de la obra y se solicite más participación, la obra será más democrática”.<sup>102</sup> Claire Bishop cuestiona el interés de la estética relacional basada exclusivamente en el consenso, evadiendo de cierta manera las tensiones y conflictos usuales en las sociedades.

Otra de las críticas que se han hecho a Bourriaud es desde la postura marxista. Anthony Downey,<sup>103</sup> investigador enfocado en el estudio de las prácticas artísticas colaborativas y participativas globales, cuestiona la solución a la alienación social dada por la estética relacional, la cual involucra la idea marxista del “fetichismo mercantil”, que se explica como la concepción de los objetos como fuentes de valor capital.

La estética relacional trata de oponerse a las relaciones mercantiles, reafirmando las relaciones sociales. Sin embargo, desde este argumento, Bourriaud cae en el fetichismo mercantil al “pensar que la fuente del valor está en los objetos y mercancías[:] es justamente el error que Marx denomina fetichismo”. Downey lo explica de la siguiente manera:

Bourriaud cae en una forma común de fetichismo político que lleva a pensar que deshacernos de los objetos o las mercancías elimina por consiguiente el intercambio capitalista. (...) Si entendemos el fetichismo de este modo, ya no será tan fácil caer en ideas ilusorias de que la simple afirmación de lo social dentro de las sociedades capitalistas es un acto crítico con el intercambio capitalista.<sup>104</sup>

En el caso de Kulunčić, ella no concibe al público ni a sí misma como objeto artístico, sino como sujetos creadores y partícipes de la construcción de la obra. A diferencia del primer planteamiento, donde la “valorización” de la obra se traslada al sujeto y la fetichización del arte sigue vigente, ya no en un objeto, sino en un sujeto o en la colectividad misma: “El arte

100 *Idem*

101 Claire Bishop, “Antagonismo y estética relacional” (...) s/p.

102 Marcela Prado, *op.cit.*, s/p.

103 Realizó su posgrado en la Universidad de Goldsmiths College de Londres. Actualmente es el director del Master’s Programme in Contemporary Art en Sotheby’s Institute of Art de Londres, es editor en Ibraaz y consultor editorial en el periódico universitario The Open Arts Journal.

104 Marcela Prado, *op. cit.*, s/p.

pierde su derecho a la existencia en la medida en que la distancia que lo separa del mundo empírico es artificialmente colmada por la industria cultural. Cosificadas o fetichizadas, la obra de arte pasa a ser un bien de consumo más”.<sup>105</sup>

Entonces, en la estética relacional, pese a que no hay un objeto artístico, hay un interés en construir lo estético desde las relaciones sociales. Kulunčić, pese a que se inserta dentro del arte social, se deslinda de las prácticas relacionales, puesto que la artista va más allá y busca refutar los códigos del orden social institucional, en este caso el museo, y transformar el espacio en un verdadero campo cuestionador:

La estética relacional peca de inocencia, donde no sucede nada o no hay sentido aparente al hacer un mercado colectivo dentro del museo o un restaurante colectivo ahí mismo; eso no cambia o cuestiona la propia institución. Me parece que Andreja verdaderamente logra cuestionar. Aunque comparten la idea de que no hay un objeto artístico material, sino de otra naturaleza, como Joseph Beuys decía, se trata más bien del sistema social del arte que también se puede observar dentro del mismo objeto artístico. Sin embargo, se diferencia en muchas cosas: la estética relacional cree que la institución del museo es un lugar donde no hay jerarquías, de iguales, que tiene cierta horizontalidad con la sociedad; pero Andreja sabe muy bien que eso no sucede así.<sup>106</sup>

La postura de Kulunčić se vincula con otra de las críticas realizadas por Downey a la estética relacional, quien expone su preocupación por “delinear cuidadosamente el grado hasta el cual tales prácticas ofrecen una crítica a lo institucional (o, para Bourriaud, una alternativa) a estos procesos, o simplemente reflejan su ubicuidad”.<sup>107</sup>

El filósofo y crítico de arte Stephen Wright va un paso más allá que Downey y describe las prácticas relacionales como una serie de acciones “intelectual y estéticamente improvisadas” en las que los artistas “salen” al mundo exterior proponiendo actividades o servicios que el público no solicita, por lo que se crea una interacción superficial y frívola con el objeto de que los participantes se “apropien” de su arte, a veces de manera involuntaria: “en este caso los artistas poseen el capital simbólico mientras que los espectadores trabajan y son usados para fomentar la acumulación de más capital (...) aunque los espectadores sean a veces descritos como ‘co-autores’”.<sup>108</sup>

Para Kulunčić, la práctica artística de lo social va más allá de las reproducciones de intercambios sociales. La artista, además, tiene una clara postura frente al trabajo ético que la práctica social implica:

---

105 Elena Olivares, *op. cit.*, p. 304.

106 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Amanda de la Garza*, p. LXXI.

107 Marcela Prado, *op. cit.*, s/p.

108 Marcela Prado, *op. cit.*, s/p.

No estoy de acuerdo con la estética relacional, porque sólo vincula al espectador dentro del trabajo artístico, pero están utilizando el lenguaje del mismo sistema, lo importante de entrar al sistema es que te escuchen y a partir de ahí, hacer cambios, pero no con sus mismos códigos, porque ahí no tiene sentido tratar de decir lo mismo. Por otro lado, si te sales por completo del sistema, no hay quien te escuche. Sin embargo, es diferente poner a un indígena a cocinar y comer su comida dentro de un museo, que escucharlo.<sup>109</sup>

Al mismo tiempo, la continua solicitud de participación al espectador puede conducir a una interpretación ambigua de la obra o forzada de la obra. En este sentido, Foster advierte que los intentos por involucrar directamente a la audiencia conllevan el riesgo de que la obra resulte ilegible y no haya una verdadera contribución en la creación colectiva de un objeto o práctica artística: “es importante no perder de vista que ‘la muerte del autor’ no trae automáticamente ‘el nacimiento del lector’, en todo caso podría conducir al ‘desconcierto del espectador’”,<sup>110</sup> lo que provocaría un mensaje unidireccional y hermético en la frontera de lo interpretativo y creativo.

Desde esta mirada, ¿es posible hablar de ética, promoviendo, como menciona Bishop, “el diálogo sobre un monólogo”?<sup>111</sup>

Las serias críticas que han aparecido en relación al arte socialmente colaborativo han sido enmarcadas de un modo particular: el giro social en el arte contemporáneo ha impulsado un giro ético en la crítica del arte (...) se acusa de egocentrismo a artistas que trabajan con participantes para realizar un proyecto en vez de permitir al proyecto emerger a través de la colaboración consensual.<sup>112</sup>

Mas no todo el arte social se inscribe en la postura monológica del público. En el caso de Kulunčić, el diálogo se encuentra en la confrontación con la diferencia y la búsqueda del consenso para la solución a problemas sociales que involucran “lo común”. A continuación se presentará un esbozo desde donde se define el arte social y el arte socialmente comprometido, dilucidando los elementos que comparte y no comparte Kulunčić como artista de la práctica social.

A diferencia de la estética relacional, estas prácticas guardan un especial interés en las retribuciones creativas de la colaboración<sup>113</sup> y, para Kulunčić en particular, por construir un campo de visibilidad desde la institución-arte que permita una plataforma de

109 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Andreja Kulunčić* (...). Como aclaración a esta nota la artista comentó: “lo que quería decir con la última frase es que, mientras que el primer ejemplo es un gesto artístico muy malo, y no hace cambio si no subraya un estereotipo, el segundo pretende escuchar y aprender de los indígenas y tener una discusión sobre las problemas actuales en la sociedad”. Correo electrónico recibido el 24 de febrero de 2016.

110 Marcela Prado, *op. cit.*, s/p.

111 Néstor García Canclini, *La sociedad sin relato, Antropología y estética de la inminencia*, p. 134.

112 Claire Bishop, “El giro social: (la) colaboración (...)”, p. 31.

113 *Idem.*

“legitimidad”, con la cual accionar un lenguaje que rompa con el orden social interno. Y, de esta forma, “apoyar la transformación progresiva de las instituciones existentes invadiéndolas transversalmente con ideas cuyo atrevimiento se relacione con (y a veces sea más grande que) el de la imaginación artística”.<sup>114</sup>

### 1.3 LA PRÁCTICA SOCIAL EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO ACTUAL

Actualmente, la producción inmaterial en el arte contemporáneo no la descarta del mercado del arte; sin embargo, recapitulando la práctica de Kulunčić, para ella ese interés o desinterés por entrar en el mercado del arte es una decisión propia que la anima a no hacer de su obra un producto de venta.<sup>115</sup> Así también el trabajo inmaterial no es propio del arte social, ni éste es un sinónimo del arte socialmente comprometido. Mas, con este tipo de prácticas es posible repensar “cómo se forman comunidades interpretativas y creadoras; otros modos de establecer pactos no sólo de lectura, sino de comprensión, sensibilidad y acción”.<sup>116</sup>

Los proyectos participativos en el terreno social parecen operar con un gesto doble de oposición y mejoramiento. Trabajan contra los imperativos dominantes de mercado diseminando la autoridad en actividades colaborativas que, en palabras de Kester, trascienden “las trampas de la negación y el interés personal”. En lugar de suministrar mercancías, el arte participativo es percibido como la canalización del capital simbólico del arte a un cambio social constructivo. Declarada esta política, y el compromiso que moviliza las obras, se está tentado a sugerir que este arte es la vanguardia con la que contamos hoy: los artistas concibiendo situaciones sociales como proyectos desmaterializados, antimerchantiles, políticamente comprometidos para seguir el llamado de hacer del arte una parte más vital de la vida.<sup>117</sup>

En cualquier caso, en este tipo de prácticas se resalta el valor de proceso, de trabajo colectivo de indagación, de intervención concreta sobre un territorio, el valor activo de las comunidades, pero sobretudo la negación de un rol del artista como agente aislado y de la obra de arte como un objeto distanciado e incomprensible de la realidad social.<sup>118</sup>

---

114 Claire Bishop, “El giro social” (...), p. 100.

115 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Andreja Kulunčić*, (...), p. CVI

116 Néstor García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” (...), p. 21.

117 Claire Bishop, “El giro social” (...), p. 100.

118 Pedagogías y redes instituyentes, “Prácticas colaborativas/arte comunitario/arte socialmente comprometido” en *Pedagogías y redes instituyentes*, s/p, (en línea), <<https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>>, consultado:

Es importante mencionar algunos de los artistas y ejemplificar cuando de arte social se trata. Por nombrar algunos de estos trabajos, se encuentran:

El Social Parade organizado por Jeremy Deller en San Sebastián con más de veinte organizaciones sociales (2004); (...) la Clínica Flotante para realizar abortos de Atelier Van Lieshout (2001); (...) los talleres para desempleados de Lucy Orta en Johannesburgo (entre otros lugares) para enseñarles nuevas habilidades en moda y discutir solidaridad colectiva (Nexus Architecture, 1995); los Temporary Services que improvisaron medidas medioambientales vecinales en un baldío en Echo Park, Los Ángeles (Construction Site, 2005); Pawel Althamer enviando un grupo de adolescentes “difíciles” (incluidos sus dos hijos) desde el suburbio de clase trabajadora de Brodno, en Varsovia, a pasear por su muestra retrospectiva en Maastricht (2004).<sup>119</sup>

Este tipo de trabajos son denominados de formas diversas: arte socialmente comprometido (socially engaged art), arte comunitario (community arts, or community-based arts), arte colaborativo, arte participativo, arte público o prácticas sociales (social practices). Dichas prácticas, que se desenvuelven en el rubro de lo social, se caracterizan, además, por ser prácticas culturales que, en el territorio del arte, se direccionan hacia proyectos para la producción y desarrollo sociales. Se trata de una maquinación de proyectos basados en la investigación de los contextos y la actividad organizativa, que desde los años ochenta del siglo XX se propuso hacer frente a los daños causado por el neoliberalismo en el tejido social.<sup>120</sup> “En efecto, el funcionamiento eficaz del libre mercado exige el desmantelamiento del Estado, es decir, de las instituciones responsables de proveer los mecanismos para el acceso a la salud, la educación, la vivienda y el trabajo, el transporte y la seguridad de la población”.<sup>121</sup>

En este despliegue de matices, en el arte comprometido socialmente, últimamente recortado como social practices, se desenvuelven proyectos dentro de los marcos del arte comunitario corriente de prácticas artísticas, que desde los años 60, fruto de movimientos sociales tales como el feminismo, el ecologismo y las políticas de identidad, desarrolla procesos culturales en relación a una comunidad específica con el fin de generar algún tipo de transformación social o cambio.<sup>122</sup> En este rubro de arte socialmente comprometido también se enfatizan prácticas de disidencia o participaciones/ implicaciones muy diversas que no pasan todas por el proceso de diálogo.

La diferencia de éste con las prácticas colaborativas, o prácticas de arte colaborativo, es que el énfasis radica en la comprensión de “los modos de colaboración y

20 de septiembre de 2015.

119 Claire Bishop, “El giro social: (la) colaboración (...)”, p. 29.

120 Blanca Gutiérrez Galindo, “Las poéticas de la esperanza”, p. **2**.

121 *Idem*.

122 Pedagogías y redes instituyentes, *op cit.*, s/p.

negociación cuanto entran en un mismo escenario social trabajadores culturales (ya sean artistas visuales, cineastas, documentalistas, arquitectos, diseñadores, etc.) y diversos colectivos y redes locales (las comunidades)”, que por cierto tiempo comparten un espacio y temas puestos a discusión por medio, generalmente, de talleres. El desarrollo de estas prácticas tiene un punto focal que consiste en:

Entender las negociaciones, capitales y circulación/ distribución de beneficios, así como los diversos roles y conflictos y direcciones internos que se producen. Este tipo de aproximación supone además entender las políticas concretas y relatos/ narrativas que se construyen con sus controversias y conflictos en una tensión permanente entre políticas culturales, sociales, urbanísticas y comunitarias. En las prácticas colaborativas el conjunto de redes generadas, de procesos políticos invisibles a primera vista, la transformación al largo plazo y la distribución de capitales (sociales, culturales, económicos, simbólicos, comunitarios) son claves para entender el impacto y la posibilidad política de cambio, ya no sólo entre las comunidades, sino sobre todo entre contextos e instituciones muy diversas entre sí.<sup>123</sup>

Pese a que existen otro tipo de términos ligados al arte social como el New Genre Public Art, o “arte público de nuevo género”, acuñado por Susan Lacy, o la perspectiva propuesta desde Kester con el concepto de “estéticas dialógicas”, el cual supone un “proceso de aprendizaje mutuo y generación de conocimientos colectivos (en relación al educador crítico Freire) para, finalmente, generar una situación deliberativa de acción comunicativa (en relación al legado de Habermas)”.<sup>124</sup> Los rubros que más se acercan a la propuesta de Kulunčić son las prácticas colaborativas y el arte socialmente comprometido; éste último es desde donde al artista se ubica. Sin embargo, todos estos trabajos “son espacios de laboratorios estéticos donde se producen formas emergentes de producción cultural y de saberes de modo colectivo”.<sup>125</sup>

No obstante, Claire Bishop plantea que la urgencia de esta área política y la reconstrucción del tejido social ha llevado a una situación en la cual las prácticas colaborativas son percibidas indudablemente como gestos artísticos importantes de resistencia: “no puede haber obras de arte en colaboración fallidas, fracasadas, irresueltas o aburridas ya que se considera que todas son igualmente esenciales para fortalecer los vínculos sociales”.<sup>126</sup>

Por su parte, Kulunčić también pone en contraste las problemáticas de este tipo de prácticas. Algunos artistas se consideran a ellos mismos y a su trabajo como el único medio de solución de problemas sociales; así se traduce la acción a la idea: “yo puedo ‘ayudar’,

---

123 *Idem.*

124 *Idem.*

125 *Idem.*

126 Claire Bishop, “El giro social: (la) colaboración (...)” p. 31.

pero sólo yo puedo hacerlo”.<sup>127</sup> Por consiguiente, se produce una especie de exclusividad de la práctica que consigue cerrar las posibilidades y no abrirlas, que es el objetivo de Kulunčić. Un ejemplo que expone la artista sobre arte socialmente comprometido, llevado de una manera poco ética a la práctica, es el trabajo del artista Santiago Sierra, quien ha tenido una producción muy polémica en el campo artístico. Uno de los casos más famosos fue Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas (1999). La imagen que se muestra a continuación evidencia la obra mencionada de Sierra en donde “seis jóvenes desocupados de La Habana Vieja fueron contratados, por 30 \$ (sic), para que consintiesen en (sic) ser tatuados”.<sup>128</sup> Desde esta mirada, el arte socialmente comprometido pierde su responsabilidad ética en lo que refiere al trabajo de producción del artista.

Esta diferenciación pone en cuestión el papel del artista contemporáneo en las problemáticas sociales que lo permean. Debido a que en zonas del arte contemporáneo subsiste una estética de la mimesis, expone Néstor García Canclini,<sup>129</sup> el arte ha caído en ciertas prácticas erróneas, pues el arte “no nos vuelve rebeldes por arrojarlos a la cara lo despreciable, ni nos moviliza por el hecho de buscarnos fuera del museo. Quizá pueda contagiarnos su crítica, no sólo su indignación, si él mismo se desprende de los lenguajes cómplices del orden social”.<sup>130</sup>

Aun así, estos proyectos son una muestra del interés artístico reciente sobre “la colectividad, la colaboración y el compromiso directo en sectores específicos de la sociedad”.<sup>131</sup> En el caso de Kulunčić, ella “entiende el arte como un proceso de investigación, colaboración y auto-organización”,<sup>132</sup> parte de su trabajo artístico se basa en la creación de redes interdisciplinarias, la colaboración en proyectos colectivos y la confrontación de audiencias diversas que exploren “nuevos modelos de sociabilidad y de comunicación en temas socialmente comprometidos”.<sup>133</sup> A su vez, invita al público a participar activamente en su obra y en ocasiones son ellos quienes completan el sentido de su trabajo.<sup>134</sup>

La clave de esta operación es, como menciona la curadora del MUAC

127 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Andreja Kulunčić*, (...) p. CVIII.

128 Tomado de la ficha técnica de la obra del Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas.

129 De nacionalidad argentina y mexicana, es doctor en filosofía por la Universidad de París X-Nanterre y la UNAM, profesor e Investigador Nacional Emérito del SNI. Desde 1990 es profesor e investigador de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, donde dirige el Programa de Estudios sobre Cultura. Es uno de los intelectuales latinoamericanos más importantes y versátiles. Su obra es bastante variada y abarca temas como la hibridación e interculturalidad, cultura e imaginarios urbanos, las globalizaciones, el arte y la estética, los estudios y las políticas culturales, entre otros.

130 Néstor García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” (...), p.30.

131 *Idem*.

132 *Alejandra Labastida et.al., op. cit.*, p.7.

133 *Ibidem*, p. 26.

134 *Idem*.



**Figura 1.** Fotografía de la obra *“Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas,”* Santiago Sierra, 1999, Espacio Aglutinador, La Habana, Cuba

Alejandra Labastida, generar condiciones de igualdad de enunciación<sup>135</sup> en demandas, experiencias, soluciones y saberes para todos los actores involucrados en el proceso. De esta forma, construir una plataforma de visibilidad y, en particular, en la exposición realizada en el MUAC, construir una idea de lo común y el bien común desde el diálogo de diversas subjetividades. Como lo expone Labastida: “la idea de comunidad y de ‘bien común’ no es algo dado, sino algo que se construye y (...) se conquista en la medida en que actúa en sentido inverso a las lógicas sociales y de subjetivación imperantes en el capitalismo”.<sup>136</sup>

Estas nuevas propuestas dentro de los museos también presentan su propia problemática, puesto que estas prácticas que están dentro de lo que se conoce como arte social pueden “incurrir en la duplicidad de la razón única en que el o la artista y la institución han incurrido de dos modos: consensuando el status social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica”.<sup>137</sup> De esta forma, tenemos que ver que los artistas contribuyen a acercarnos de una manera específica al arte e influyen en la construcción de sentido del arte dentro de los museos.

No obstante, como el teórico alemán Hans Belting<sup>138</sup> plantea, el museo, incluso ahora con sus carencias al momento de elegir y seleccionar el arte contemporáneo, se estaría dando por vencido si cerrara las puertas al nuevo arte.<sup>139</sup> Un arte crítico, de praxis social y que interroga sus condiciones de recepción y de participación. Mas, “las buenas intenciones no deberían volver al arte inmune al análisis crítico”;<sup>140</sup> dicha línea discursiva del arte socialmente comprometido ha llevado a cuestionar sus prácticas y objetivos desde la mirada crítica del tipo de acercamiento a la participación del público.

### 1.3.1 LA PROPUESTA DE ANDREJA KULUNČIĆ DESDE EL ARTE SOCIALMENTE COMPROMETIDO

Kulunčić menciona la preocupación que hay en cierto sector del arte por la activación de la conciencia creativa del público que genere una transformación social. A este proceso la artista lo nombra como creatividad social (Social creativity), que deviene de una herramienta necesaria para ella, llamada práctica social (Social practice), desde donde sostiene un proyecto denominado “estrategias creativas” (Creative strategies), el

135 *Ibidem*, p. 9.

136 *Idem*.

137 Hal Foster, *op. cit.*, p.200.

138 Reconocido antropólogo e historiador del arte alemán dedicado al análisis de la imagen como forma de relación social.

139 Hans Belting, *La historia del arte después de la modernidad*, p. 126.

140 Claire Bishop, “El giro social: (la) colaboración (...), p. 31.

cual permite desarrollar una plataforma de entendimiento, intercambio y creación de nuevas estrategias creativas como forma de responder a situaciones sociales concretas y a la activación de estas en la realidad social.<sup>141</sup>

Ante todo, la creatividad posee un vínculo con la construcción de conocimiento que Kulunčić retoma para ampliar su proyecto de investigación artística, así mismo postula la relación entre la creatividad y la estrategia. Dacey<sup>142</sup> y Lennon<sup>143</sup> argumentaron que, a través de la historia de la humanidad, nuestra más preciada habilidad había sido la inteligencia, la capacidad de aprender y de utilizar el conocimiento existente. Mas, con el nuevo milenio eso dejaría de ser así. La creatividad como habilidad de producir conocimiento se convertiría en nuestro máspreciado rasgo.<sup>144</sup>

Así mismo, la estrategia es generalmente definida como una colección de acciones determinadas que guían hacia un objetivo. Se le relaciona con mayor frecuencia con la guerra, los negocios y los juegos. En consecuencia, los problemas del individuo y de la comunidad en el día a día, cuyas soluciones no son del todo existentes o para las cuales las viejas soluciones son insuficientemente funcionales, se requiere de estrategias innovadoras o de producción creativa que den cabida a nuevas soluciones, lo que conlleva, por lo general, a la mejora de una sociedad.<sup>145</sup>

Varios investigadores concuerdan que el proceso creativo es la producción de algo original y valioso, producto de la personalidad, las capacidades cognitivas y el ambiente social, pero también el verdadero juicio de lo que es creativo y la manera de ampliarlo es una especie de conciencia social.<sup>146</sup>

Entonces, las estrategias creativas para Kulunčić comprenden no sólo la posibilidad de dar soluciones a problemas sociales concretos, sino la construcción de nuevo conocimiento que dé cabida a dicha posibilidad, aunado a la producción de una conciencia colectiva que siga permitiendo la transformación de mundos.

Es preciso insistir que Kulunčić no es la única artista ni la primera en contar con esta línea de producción artística; en realidad hay una serie de artistas que se preocupan por sectores sociales diversos. A esta práctica se le denomina arte social y, a su vez, de éste se produce una rama llamada arte socialmente comprometido. La diferencia entre ambos es que el primero lanza su propuesta al público sin apropiarse

141 Andreja Kulunčić, “Basic issues of the research” en *Creative Strategies, multidisciplinary research project 2010 – ongoing*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/about2.htm>>, consultado: 19 de agosto de 2015.

142 John S. Dacey es profesor de Psicología del desarrollo en el departamento de Asesoramiento en el Boston College. Es autor y coautor de publicaciones de psicología del desarrollo en niños y adolescentes.

143 Kathleen H. Lennon imparte cursos sobre psicología del desarrollo en adultos en el Framingham State College.

144 *Idem.*

145 *Idem.*

146 *Idem.*

de la responsabilidad que el mensaje pueda generar. Kulunčić hace referencia a estos artistas como aquellos que hacen práctica social pero no quieren tener una repercusión educativa sobre nadie, ya que consideran que cada quien es responsable de su formación, y los artistas no están invitados para participar en la educación de alguien más.<sup>147</sup>

En el caso de la artista, se afirma en el arte socialmente comprometido, donde considera que no se trata de “educar”, ni de hacer o ayudar al otro con su situación, sino de utilizar las herramientas propias para abrir las posibilidades de que el otro(a) haga algo por sí mismo(a).<sup>148</sup> No se trata de quedarse en un pensamiento cerrado donde el artista trabaja sólo con el “arte”. De modo que al arte socialmente comprometido le interesa la interacción más directa con el público y su repercusión en dicha interacción; de alguna forma se genera una suerte de diálogo con el público y la propuesta artística, que puede llegar a producir la construcción de saberes.

En el caso de Kulunčić, delimita su posición de la siguiente forma:

Con la concepción de mi obra y la metodología que estoy desarrollando, me estoy posicionando como un agente activo en la sociedad que habla abiertamente sobre el lugar del artista y el arte. Con el compromiso y la interacción de diferentes personas, asociados y público potencial, ellos también tomarán una postura para ser “productores, agentes, diseñadores, archivistas y transportadores de conocimiento”, que los convierte en profesionales efectivos y público al mismo tiempo. (...) Mi rol en el proyecto como autora y como artista cambiará posiciones, demostraré compromiso y cambio sin experimentar mi posición artística como privilegiada, sino como una de las posibilidades en la transferencia de conocimiento.<sup>149</sup>

De ahí que la artista tomara cierta distancia crítica de su obra, sin dejar de lado el potencial creativo que el grupo de trabajo presentó en la exposición. De esta forma, Kulunčić se introduce en la práctica social como activadora de conciencia. A diferencia de Beuys quien se veía a sí mismo como un gurú, alguien conduce hacia el lado espiritual, desde la formación de una escultura social, una creatividad social; a lo que Kulunčić inquiere: “esto qué significa, si permites que la gente elija y decida, tienes que hacerlas conscientes de la dirección que toman, porque puede que ese grupo decida hacer cosas que destruyan, en vez de que construyan, la comunidad no es buena por el simple hecho de serlo”<sup>150</sup>.

Con todos estos postulados es posible enmarcar una mirada hacia una perspectiva de construcción de un ser humano capaz de manifestarse como ser creador. Desde este planteamiento se puede hablar de la forma en que el arte ha asumido la tarea de la formación de la sociedad. Es decir, sucede algo en el arte que los artistas se están

147 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Andreja Kulunčić* (...), p. CVII.

148 *Idem*.

149 Andreja Kulunčić, “Justification of the method” (*trad.a.*), s/p.

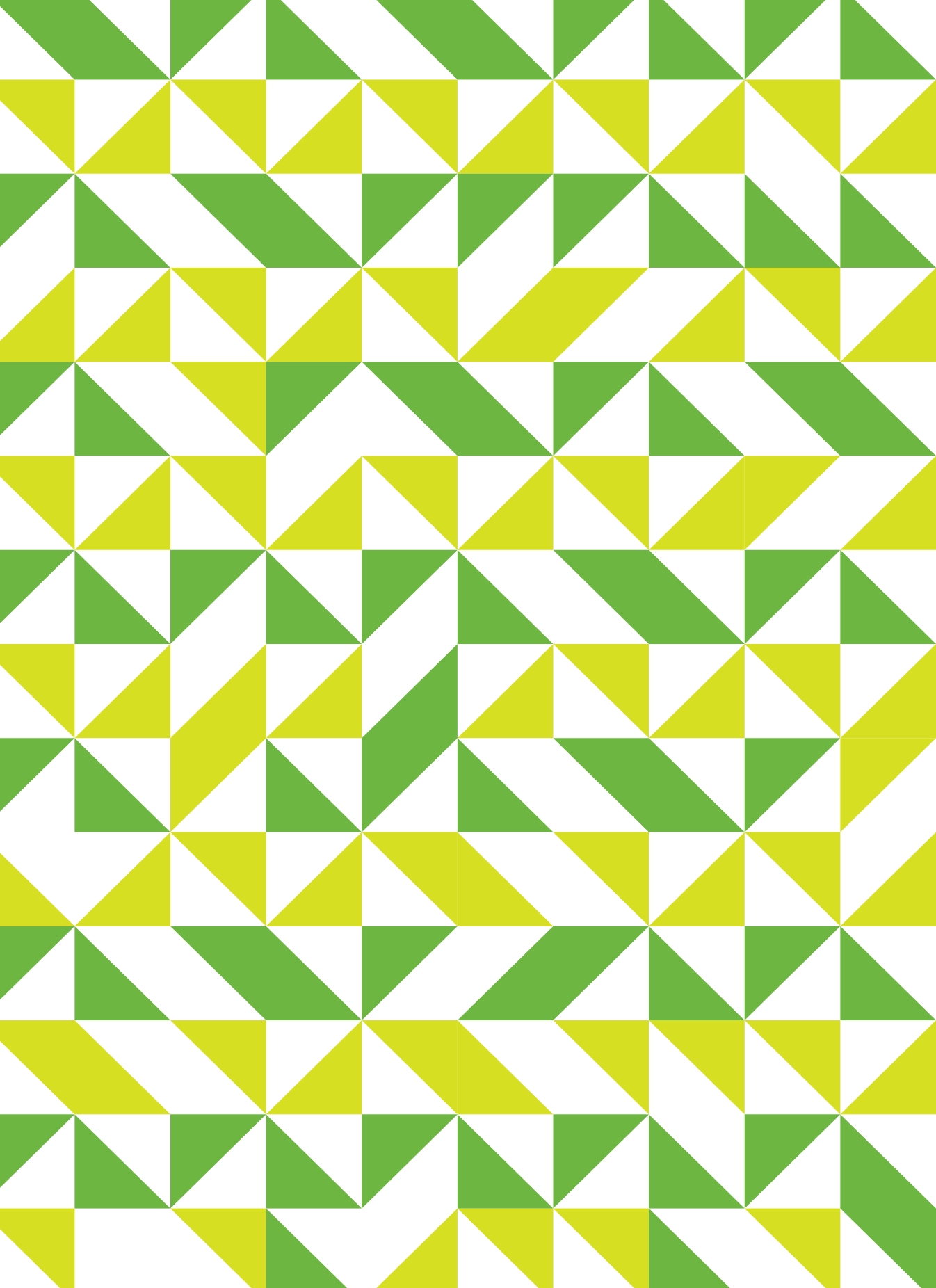
150 *Idem*.

haciendo cargo de la construcción de saberes y conocimiento.

Sin embargo, la propuesta de Kulunčić frente a la participación del público y su colaboración en la creación no sólo de una obra, sino de estrategias de crítica institucional, de estrategias de solución de problemas reales, la confrontación de las diversas posiciones frente a problemáticas comunes y el papel de la ética en las relaciones humanas, es lo que diferencia el trabajo de la artista frente a otras de práctica social, de ahí radica la importancia de analizar a detalle el proceso que llevó a cabo para desarrollar la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, y a su vez, analizar el contexto socio-cultural tanto de la artista como del lugar de encuentro con la obra. Así, se sitúan las bases teóricas del trabajo de visibilidad de las propuesta de transformación de los sujetos y su participación en la reconstrucción del tejido social, no gracias a la obra, si no a la puesta en marcha de sus estrategias creativas comunitarias.

Por consiguiente, en el capítulo subsecuente se abordará el contexto desde el cual se construyó la exposición, su desarrollo y sus participantes. Todo ello con la directriz de conocer y profundizar en el proceso de compartición de saberes dentro de espacios distintos a lo escolar, sin pretender realizar comparación o evaluación de los procesos, más bien de evidenciar un campo de tensión y de cuestionamiento, pero también de posibilidades para la creación y en consecuencia, la construcción de un sentido de realidad desde los sujetos activos.





# CAPÍTULO 2

UNA DESCRIPCIÓN DEL DESARROLLO DE LA EXPOSICIÓN CONQUISTANDO Y CONSTRUYENDO LO COMÚN, DE ANDREJA KULUNČIĆ, SUS PRECISIONES CONCEPTUALES Y ANTECEDENTES.

*“El arte no es teórico, no produce conceptos críticos, por derecho propio; y la teoría es únicamente suplementaria, aplicable o no, según se considere conveniente”*

Hal Foster

Para precisar la descripción de la exposición “Conquistando y construyendo lo común” de la artista croata Andreja Kulunčić, se comenzará con la presentación del proyecto fundacional del MUAC, lugar donde se desarrolló dicha muestra; posteriormente, se contextualizará la exposición dentro del circuito del arte: artista-curadores-público y, así, analizar las relaciones de sociabilidad que se entretienen en dicho contexto.

## 2.1 DESCRIPCIÓN Y DESARROLLO DEL PROYECTO FUNDACIONAL: MUAC

El museo, a lo largo del tiempo, ha tenido una serie de implicaciones dentro de lo social que se vinculan con “lo que se entiende y valora” como “arte”. Ello también puede ir relacionado a los intereses que, en un contexto histórico delimitado, se desean obtener del arte, ya sea la comprensión de la realidad social o la crítica de la misma, un estatus, conocimiento, gusto o recepción, por ejemplo. No obstante, estos intereses se pueden analizar desde el espacio de “exposición” que se le designe a la obra, ya sea una galería, la calle, la iglesia o el museo, con las diversas significaciones que la obra puede construir en cada uno de los lugares de encuentro elegidos para arte.

En el caso del museo, a pesar de sus diversas fechas de “origen”, el *museion*<sup>151</sup> de la Grecia Clásica, los jardines de Moctezuma<sup>152</sup>, el siglo XIX con la Ilustración<sup>153</sup> y

151 “Musaeum de Alejandría en el siglo III a.C, edificio helenístico, fundado por Tolomeo, proviene el término «museo», del griego *museion* (*musaeum* en latín) que significa «casa de las musas», las nueve hijas de Zeus (*Ζεύς*) y Mnemósine (*Μνημοσύνη*)”. Cfr. José Manuel Falcón Meraz, “El museo: proyecto y representación. Desde sus orígenes hasta la metamorfosis contemporánea. Del *Museion* al MOMA” en *La expresión de una línea museística singular*, p. 28.

152 “Desde una perspectiva contemporánea, la mirada que funda a la museología histórica mexicana fue la del emperador Moctezuma [Mutezuma] embebido en la contemplación de sus jardines y casas de pasatiempo con sus numerosas especies de animales y rarezas. La mirada del gentil emperador aparece entretrejida con la del conquistador Hernán Cortés observando con admiración y extrañeza un nuevo Mundo. La mirada de Mutezuma escenifica una imagen literaria de la que se desprende una pregunta: ¿cómo comprender la pulsión por admirar colecciones de especímenes y «cosas raras»; el gozo íntimo de recolectarlos, guardarlos y observarlos de manera privada?” Luis Gerardo Morales Moreno, “La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial en México” en *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940*, p. 61.

153 “El origen de los museos hay que entroncarlo con dos hechos importantes: el coleccionismo y la Ilustración (...) estos lugares tenían un carácter casi sagrado y eran símbolo de la identidad cultural de un pueblo. A los museos se iba para admirar y contemplar las obras de arte, como muy acertadamente dijo D’Ors, «al Museo se va a admirar». Cfr. Francisca Hernández Hernández, “Evolución del concepto de museo” en *Revista General de Información y Documentación*, p. 85-86.

la gran bodega de la riqueza nacional para el pueblo de la Revolución Francesa<sup>154</sup>, por mencionar algunos, éste ha tenido la característica de ser un espacio que da cabida, por un lado a la sensibilidad y por el otro, a la visibilidad: “cada formación histórica ve y deja ver todo lo que puede, en función de sus condiciones de visibilidad (...) Por lo que lo visible es aquello que se puede ver, lo que la sociedad deja ver e instituye que se ha de ver”<sup>155</sup>.

En consecuencia, el museo se convierte en un espacio de legitimidad de lo visible, de ahí el énfasis, no sólo en la obra que resguarde, “lo que se ha de ver”, sino también a la propia construcción del espacio destinado a dicho cobijo: “sin el museo, el arte de hoy no sólo se encontraría sin hogar, sino que también, perdería la voz y se volvería invisible”<sup>156</sup>.

Por consiguiente, en cada época se han configurado formas de lo visible en el espacio institucional, y a su vez, se han dispuesto modos de comprender la relación museo-arte. Esto ha generado una conformación de relaciones institucionales que modifican o no, cuestionan o no, ciertos rituales y saberes que conforman los códigos del museo.

Sin embargo, ¿por qué hacerlo en un museo?. Esta pregunta fue hecha en varias ocasiones al interior y al exterior de la institución, a la cual el historiador Josep M. Catalá Domènech<sup>157</sup> responde:

“En el arte contemporáneo los medios e instrumentos técnicos posibilitan una forma de aproximarte a aquello “visible” distinto, no sólo visualmente, sino en tanto experiencia visual y emotiva proponen y van construyendo una “forma histórica” de ver diferente a la acostumbrada”.<sup>158</sup>

Es así como la visibilización formó parte importante de la exposición, entendida no sólo como forma de información al público, sino de conocimiento y apropiación de lo que sucede en el mismo espacio urbano y que no se conoce.<sup>159</sup>

154 “La Revolución francesa la que implantó el principio social que comportó el tránsito de las colecciones privadas a los museos públicos (...) En su momento, la formación de los nuevos museos públicos respondió a dos finalidades primordiales: la educativa y la de enriquecimiento del patrimonio nacional”. Cfr. Federico García Serrano, “La formación histórica del concepto de museo” en *El museo imaginado*, p. 12.

155 *Apud.* Josep M. Catalá Domènech, *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*, p. 29.

156 Hans Belting, *op. cit.*, p. 126.

157 Doctor en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), licenciado en Historia Moderna y Contemporánea por la Universidad de Barcelona y Master en Film Theory de la San Francisco State University de California.

158 Josep M. Catalá Domènech, *op. cit.*, p. 57.

159 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Amanda de la Garza*, p. LXXXIV.

Por otra parte, se puso en la balanza el hecho de generar objetos de consumo frente a generar obras que significan por la experiencia, relaciones e intereses en común. Puesto que “las imágenes mentales y psíquicas de una época (sueños, íconos) se relacionan de manera, tan compleja unas con otras que no es posible disociarlas netamente, si no es en un sentido positivamente material”.<sup>160</sup>

Para aclarar con mayor detenimiento esta idea, estos códigos guardan cierta similitud con el término de Luis Villoro de “ideas básicas”<sup>161</sup>, que aunque las ideas básicas y los códigos no son comparables, servirán de ejemplo para profundizar en el sentido que guardan los rituales dominantes del museo.

Dichas ideas son creencias comunes a una época que determinan la manera, como, en un lapso histórico, el mundo se configura ante el hombre<sup>162</sup>; constituyen lo que podríamos llamar una “figura del mundo”. En consecuencia, son “creencias ontológicas acerca de lo que se considera razonable admitir como existente en el mundo, de supuestos epistémicos, acerca de lo que debe valer como razón para justificar cualquier proposición, de adhesiones valorativas sobre lo que debe considerarse como altamente valioso”<sup>163</sup>.

En otras palabras, las ideas básicas son los pilares epistémicos desde donde en esta época se advierte, la figura del museo. Si estas ideas se transforman, la propia comprensión de una época podría modificarse, así como las instituciones que la conforman, por lo tanto, una institución cultural como el museo entró en crisis, que generó, sino una transformación, un cuestionamiento de su relación y papel con el arte. En este sentido, con la llegada de la crisis de la modernidad, las instituciones pertenecientes a la cultura de la modernidad, entran en crisis y de esta forma surgen nuevas instituciones de poder, así como nuevos discursos.<sup>164</sup>

160 Apud. Josep M. Catalá Domènech, *op. cit.*, p. 52.

161 Cfr. Villoro, Luis, “Filosofía para un fin de época” en *Revista Nexos*, s/p, (en línea), <<http://www.nexos.com.mx/?p=6760>>, consultado: 31 de enero de 2015.

162 *Idem.*

163 *Idem.*

164 Algunos autores como Ulrich Beck, profesor de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, que basan su argumento en Baudelaire, lo plantean desde esta mirada: “no vivimos en la posmodernidad, sino en la segunda modernidad, donde la radicalización de los principios básicos desintegra las instituciones básicas de la modernidad (...) Las victorias de los principios básicos producen “crisis” de las instituciones básicas (...) es la segunda modernidad, y no la posmodernidad, la que ha anulado o transformado drásticamente las bases institucionales de la modernidad del Estado-Nación”. En este caso, por cuestiones de pertinencia no centraré la discusión de la crisis de la modernidad como generadora de la posmodernidad o de una segunda modernidad. Más bien, en la crisis de la modernidad ligada a sus instituciones. Ulrich Beck, Discurso del Profesor Ulrich Beck “Las dialécticas de la modernidad: cómo las crisis de la modernidad surgen de las conquistas de la modernidad”, s/p, (en línea), <[http://portal.uned.es/portal/page?\\_pageid=93,25150342&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,25150342&_dad=portal&_schema=PORTAL)>, consultado: 9 de marzo de 2016.

Al paso que llega un cambio de época hay una transformación social, cultural, epistémica y por tanto, institucional. Es así como la relación que existe entre arte y museos también se ha involucrado en esta serie de transformaciones. Desde esta mira, se ha transformado la forma de relacionarse con el museo y con el arte mismo.

De ahí que se hayan imaginado proyectos cada vez más complejos para el resguardo de las obras, haciendo de ellos una especie de proyecciones que han develado una descarga de presente, una parte de las creencias y valores que una sociedad comparte, pero también una exhalación de futuro. Ya no sólo se piensa en el museo de la actualidad, si no de los futuros espacios de resguardo del arte. Uno de estos pensadores fue el arquitecto Teodoro González de León, que para 1996 no contemplaba ser el futuro arquitecto del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC):

Los museos del futuro podrían dotarse de una arquitectura que de la sensación de permanencia, acorde con lo que exige su contenido: el arte y que permita al mismo tiempo la máxima flexibilidad a la tarea del museógrafo, con contrastes dramáticos de luz y espacio que rompa la monotonía y aliente al visitante, y todo esto envuelto en una arquitectura que exprese misterio y sorpresa y diga, con el oscuro lenguaje de nuestro arte, qué somos y qué queremos ver.<sup>165</sup>

Permanencia, flexibilidad, luz, misterio, sorpresa y porvenir fueron los elementos que Teodoro González de León imaginó en ese entonces para los museos del futuro. Doce años después, el 27 de noviembre de 2008, se inauguró un museo en Ciudad Universi-



**Figura 2.**  
Fotografía de:  
Isis M. Yépez (2015).  
Entrada al Museo Universitario  
de Arte Contemporáneo,  
Ciudad de México.

165 Teodoro González, “El museo real del tercer milenio” en *Retrato de arquitecto con ciudad*, p. 130.

taria edificado desde la proyección de este arquitecto. El Museo Universitario Arte Contemporáneo abrió sus puertas al público (Ver Figura 2).

El museo fue concebido bajo la expectativa de dar a luz a una institución de vanguardia que propiciara la aproximación a obras y lenguajes de la cultura visual de la actualidad, a la construcción activa de saberes, aprendizajes y goces estéticos, que a su vez diera lugar a un cruce y entrecruce de caminos de pensamiento capaz de singularizar su presencia como referente creativo y museístico hacia la comunidad universitaria y en el campo nacional e internacional<sup>166</sup>; y que, finalmente, conformara una colección de arte contemporáneo en los recintos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).<sup>167</sup>

Es importante recalcar que el MUAC fue uno de los proyectos del siglo XXI más grandes e importantes en cuanto a coleccionismo de arte contemporáneo se refiere<sup>168</sup>, ya que, desde sus inicios, pretendía generar discursos desde el interior con obras propias; a diferencia de los museos del INBA con inclinación por lo contemporáneo, que tenían que estructurar sus lenguajes mediante préstamos temporales. Por consiguiente, el museo se pensó para dos tareas indispensables: coleccionar y generar un nuevo museo de arte contemporáneo<sup>169</sup>:

¿Por qué coleccionar desde la UNAM? ¿para qué conformar una colección de arte contemporáneo? Un acervo es un patrimonio activo cuyo valor va más allá de su carácter material: estructura la posibilidad de la reflexión. Cada una de las piezas de esta colección es una pregunta abierta sobre la vitalidad del arte contemporáneo, sus herencias y sus propuestas; sobre el devenir de la creación artística en México y las dinámicas culturales que se tejen alrededor de su difusión y recepción. Por otra parte, acentúa la importancia de la investigación y fortalecimiento del patrimonio universitario, bajo criterios razonados y rigurosos.<sup>170</sup>

La colección del MUAC abría nuevas posibilidades para el arte contemporáneo latinoamericano construyendo un “espacio novedoso dotado de un capital simbólico y matérico con el que se aspiraría a resignificar el arte contemporáneo”.<sup>171</sup> El acervo del MUAC posee obras registradas a partir de 1952, una fecha significativa para la comunidad, ya que fue el año de la inauguración de Ciudad Universitaria.

166 UNAM, *Memoria 2005*, p. 822.

167 Felipe Leal (coord.), *Proyectos Especiales UNAM*, p. 110.

168 Ana Garduño, “Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del muac” en *Gaceta de Museos*, p. 5, (en línea), <<http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/1245.pdf>>, consultado: 6 de mayo de 2015.

169 *Ibidem*, p. 11-12.

170 Olivier Debroye (Ed.), *Informe MUAC, México*, p. 10.

171 Ana Garduño, *op. cit.*, p. 9.

El curador Olivier Debroise fue el encargado de la selección de la colección (1952-2008), que logró en un lapso de cuatro años dar coherencia al conjunto y realizar una metódica elección de piezas contemporáneas de los almacenes del Museo Universitario de Ciencias y Arte (MUCA). Además de integrar trabajos representativos de un alto porcentaje de creadores nacionales e internacionales que “permitieran establecer comparaciones, o construir poco a poco narrativas curatoriales más ricas y flexibles”.<sup>172</sup>

Cabe explicar que la apuesta por dicho museo se debe fundamentalmente a dos funcionarios culturales: Gerardo Estrada (Coordinador de Difusión Cultural (CDC) de la UNAM, de 2004 a 2007) y Graciela de la Torre (Directora General de Artes Visuales (DGAV) desde 2004 a la fecha), responsable directa, apoyada por un grupo de colaboradores en la gestión, búsqueda de consensos, procuración de fondos y diseño del perfil del inédito museo para, así, generar las pautas de reorganización del patrimonio universitario.<sup>173</sup>

En palabras de Graciela de la Torre el nuevo museo debía alejarse de las nociones del museo “modernista” entendido como contenedor de conocimiento que tiene como función primigenia albergar y exhibir “tesoros”, además se buscaba la evasión del papel ideológico que, en nuestro país, se adjudica a los museos, “destinándolos a subrayar la identidad nacional, previamente sancionada como herramienta de la educación no formal”.<sup>174</sup> Por el contrario, el museo se pensó construir holísticamente como un territorio, no como un edificio: “dinámico, abierto, flexible, capaz de provocar múltiples relaciones y asociaciones entre las situaciones que lo conforman”.<sup>175</sup>

### 2.1.1 PROYECTO ESPACIO-CONCEPTUAL PRIMERAS REFLEXIONES: EL POST-MUSEO 176

Para la conceptualización del nuevo museo, en el año 2004 se inició un seminario donde se pondrían a discusión las construcciones teóricas desde el cual el museo se apoyaría. El seminario estaba integrado por especialistas de diversas disciplinas (filosofía, comunicación, lingüística, estética, psicología, educación, museología, cultura visual, entre otras) que buscaban edificar el perfil de la institución. Este equipo interdisciplinario estuvo integrado por Karen Cordero, Rita Eder, Néstor García Canclini, Renato González Me-

172 Olivier Debroise, *op. cit.*, p. 23.

173 Ana Garduño, *op. cit.*, p. 9.

174 Graciela de la Torre, “El nuevo museo de arte contemporáneo de la UNAM: dibujando un territorio posible” en *Museo Universitario Arte Contemporáneo, México*, p. 20.

175 *Ibidem*, p. 21.

176 “post-museo”: Término acuñado por Graciela de la Torre para definir al MUAC y que hace referencia al concepto de -El Arte después del fin del Arte-. Cfr. Valentina Olmedo, “El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario” II, en *Buscador de Arquitectura*, s/p, (en línea), <<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/10212.html#.VS63ayj59ns>>, consultado: 15 de abril de 2015.

llo, Ignacio Salazar, Guillermo Santamarina y Francisco Reyes Palma.<sup>177</sup>

Del seminario salieron tres pilares conceptuales desde donde se construía el paradigma del post-museo: el primero, la posibilidad de diseñar y construir física, museológica y conceptualmente un nuevo recinto dedicado al arte; el segundo, la vinculación de la nueva institución con el arte contemporáneo su movilidad y un desplazamiento contrario respecto a los modelos canónicos y prácticas tradicionales del arte; finalmente, el trazo de una frontera que lo deslindara de “el museo” para responder a la experimentación y la transdisciplinariedad.<sup>178</sup>

El punto de partida de la reflexión en torno al nuevo museo, sus funciones y oportunidades, fueron las precisiones teóricas de Gilles Deleuze y Félix Guattari centradas en la situación rizomática, entendida como “categoría de la estética posmoderna generalmente enunciada bajo el genérico de crisis del orden moderno de representación, que, como es sabido, ha puesto en cuestión la modernidad ‘narrativa’ y sus imperativos categóricos”<sup>179</sup>. Es así como rompe con la dependencia mimética y pone en crisis el espacio figurativo así como las relaciones entre arte y realidad que pasarán a ser “no lineales, no estructuraliza-das, anti-jerárquicas, caóticas, multiplurales y complejas”<sup>180</sup>.

Además en un modelo rizomático, “cualquier elemento puede incidir en otros elementos de la estructura”<sup>181</sup>. Por tanto, este concepto es comprendido como una de las versiones de anti-escencialismo y anti-fundamentalismo, que propicia “el fin de orden de la representación” en el arte.<sup>182</sup> Por lo tanto, se abre una brecha en la UNAM dedicada al análisis y divulgación de la no representatividad en el arte.

Por otro lado, la comprensión del espacio museal se edificó desde la posibilidad de construir una riqueza de significaciones a partir de cada usuario. Esta mirada sobre lo museal se erigió en los procesos hermenéuticos y principios construccionistas.<sup>183</sup>

En consecuencia, la morfología museológica del MUAC “no se deshace del objeto, si no que lo desplaza de su posición jerárquica”<sup>184</sup>, desmitificando la figura “sagrada” del arte y de esta manera, propiciando un “sin fin de ejercicios de interpretación y de lecturas que parten de la experiencia del sujeto en el espacio museal, donde pueden desplegarse eslabones semióticos de cualquier naturaleza que el usuario decide conectar o leer independientemente”<sup>185</sup>.

177 Revista Proceso, “El MUAC no convence; su directora responde” en *Revista Proceso*, s/p, (en línea), <<http://www.proceso.com.mx/?p=204369>>, consultado: 22 de abril de 2015.

178 Graciela de la Torre, *op. cit.*, p. 21.

179 Irina Vaskes Sanches, “La axiomática estética: esquizoanálisis y rizoma” en *Praxis Filosófica*, p. 248, (en línea), <<http://www.redalyc.org/pdf/2090/209014644013.pdf>>, consultado: 3 de septiembre de 2015.

180 *Idem.*

181 *Ibidem*, p. 260.

182 *Ibidem*, p. 248.

183 Graciela de la Torre, *op. cit.*, p. 20.

184 *Idem.*

185 *Idem.*

El post-museo se construye, entonces, como un lugar de entrecruce de múltiples encuentros posibles de construcción de conocimiento que, a su vez, atraviesa por la propia experiencia del sujeto y del intercambio social generado en el espacio museal.<sup>186</sup>

### 2.1.2 PROYECTO TERRITORIAL ¿UN NUEVO PARADIGMA?

En 2005, Graciela de la Torre, invitó personalmente al arquitecto Teodoro González de León, autor del Museo Rufino Tamayo, para realizar el proyecto arquitectónico del MUAC.<sup>187</sup> Dicho proyecto fue diseñado con la intención de acercar a la comunidad universitaria al recinto.

El arquitecto propuso colocar el edificio en un lugar visible, entre la Sala Nezahualcóyotl y la Biblioteca Nacional, que respetara la Reserva Ecológica del Pedregal y se integrara al conjunto del paisaje volcánico. El argumento del arquitecto para colocar el edificio en esta zona fue que el Centro Cultural Universitario (CCU) “carecía de una entrada digna, por lo que consideró necesario darle al Centro Cultural una plaza con la que le quitaría la imagen de supermercado”<sup>188</sup>, esto en relación a la entrada de acceso hacia el CCU por el estacionamiento, donde ahora se encuentra el MUAC (Ver Figura 3).

A pesar de las reticencias y críticas que se hicieron notar por la selección del es-



**Figura 3.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2015).  
Museo Universitario de Arte Contemporáneo,  
Ciudad de México.

186 *Idem.*

187 María Alejandra Gámez Gaitán, *El MUAC: problemáticas y retos del museo contemporáneo*, Tesis teórica para obtener el título de Arquitecta, p. 55.

188 Valentina Olmedo, “El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario” I en *Buscador de Arquitectura*, s/p, (en línea), <<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/10201.html#VS6zsyj59ns>>, consultado: 15 de abril de 2015.

pacio de edificación del museo, la Coordinación de Proyectos Especiales de la UNAM aceptó la propuesta.

Entre las posturas que no dudaron en revelar su inconformidad a lo largo del proyecto fue Arcadio Artís, uno de los autores del CCU y los trabajadores de la Dirección de Obras y Conservación del patrimonio arquitectónico de la UNAM, instancia que envió una carta al entonces rector Juan Ramón de la Fuente, en “donde expresaban su inconformidad con la ubicación del proyecto y solicitaban suspender la obra por considerar que -violentaba- las instalaciones del Centro Cultural Universitario”.<sup>189</sup>

Asimismo, la historiadora de arte Louis Noelle Gras, miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, y Jaime Ortiz Lajous, presidente en México del Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio, manifestaron su descontento por la ubicación del proyecto. Ambos coincidieron en que la magnitud del MUAC disminuiría las dimensiones de la Sala Nezahualcōyotl y rompería con la unidad del complejo cultural, significativo en la arquitectura mexicana de los años setenta.

Por parte de la prensa, las opiniones no se hicieron esperar. La crítica de arte, Raquel Tibol, escribió una carta a *La Jornada*, aludiendo que el recinto “vino a desarreglar arquitectónicamente toda esa área de la Universidad Nacional Autónoma de México”, este encuentro de diversos estilos arquitectónicos se pueden observar en la imagen con el museo ya consolidado (Ver Figura 4). Hubo quienes, por su parte, ahondaron y criticaron los propios conceptos fundantes del MUAC:



Figura 4. Fotografía de: Isis M. Yépez (2015). *Explanada de Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México.*

189 *Idem.*

A pesar de que esta obra fue concebida bajo el concepto de post-museo, un recorrido alrededor y al interior del MUAC puede dejar en claro que el término rebasa el planteamiento arquitectónico de González de León, que a pesar de las pretensiones de la Directora de Artes Visuales, de convertirlo en paradigma del siglo XXI, sigue siendo, por lo menos desde el punto de vista arquitectónico, un espacio muy convencional.<sup>190</sup>

A pesar de las protestas, el proyecto del MUAC comenzó el 15 de julio de 2006, proyectado en concreto blanco y vidrio, en el estacionamiento 2 del CCU, con un área de 13 808 metros cuadrados.<sup>191</sup> Los últimos detalles del proyecto tomaron más tiempo de lo esperado, por lo cual la inauguración del museo, que planeaba realizarse antes de que Juan Ramón de la Fuente cerrara su segundo periodo como rector, se llevó a cabo hasta el 27 de noviembre de 2008.

### 2.1.3 RECORRIDO DEL ESPACIO

“El MUAC se percibe como una cartografía y al usuario como un viajero en el espacio museal, viajero que activa, aprehende, construye, deconstruye a través de su propia red conceptual, de sus experiencias y necesidades”.<sup>192</sup>

Consecuentemente, la experiencia en el museo comienza mucho antes de entrar en él. El espectador es acogido por una plaza de casi 3000 metros cuadrados que precede al recinto acristalado y color blanquecino. Al llegar al recibidor del espacio, se anuncia el interior de cuatro espacios expositivos, acompañados por cuatro “calles” que interrelacionan el territorio “y que no sólo funcionan como vasos comunicantes de salas y servicios, sino como verdaderos ejes peatonales del transcurrir del viajero, de encuentros y desencuentros, de las invitaciones y sus elecciones, que libremente acepta...o no”.<sup>193</sup>

Aunque la estructura de dos plantas del MUAC es de forma circular, el área de exposiciones está conformada por nueve cubos blancos de concreto de enormes dimensiones, que nada se alejan de la concepción tradicionalmente rectangular de los museos modernos. Si bien es cierto, que la mejor solución para las salas de exposición de un museo son la neutralidad y la multifuncionalidad, en el caso del MUAC, la excesiva superficie gris y la inmensidad de las salas hacen de este espacio un lugar monótono y frío.<sup>194</sup>

Por otro lado, todas las salas se encuentran en una sola planta al mismo nivel que la entrada principal (Ver Figura 5), sin ninguna jeraquización en cuanto a niveles, más con espacios de exhibición de diversas dimensiones. Todas las salas se encuentran iluminadas con luz natural cenital y con luz artificial controlada, posibilitando cierta flexibilidad en el espacio museográfico. (Cfr. Mapa 1)

190 Valentina Olmedo, “El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario” II, (...).

191 María Alejandra Gámez Gaitán, *op. cit.*, p. 55.

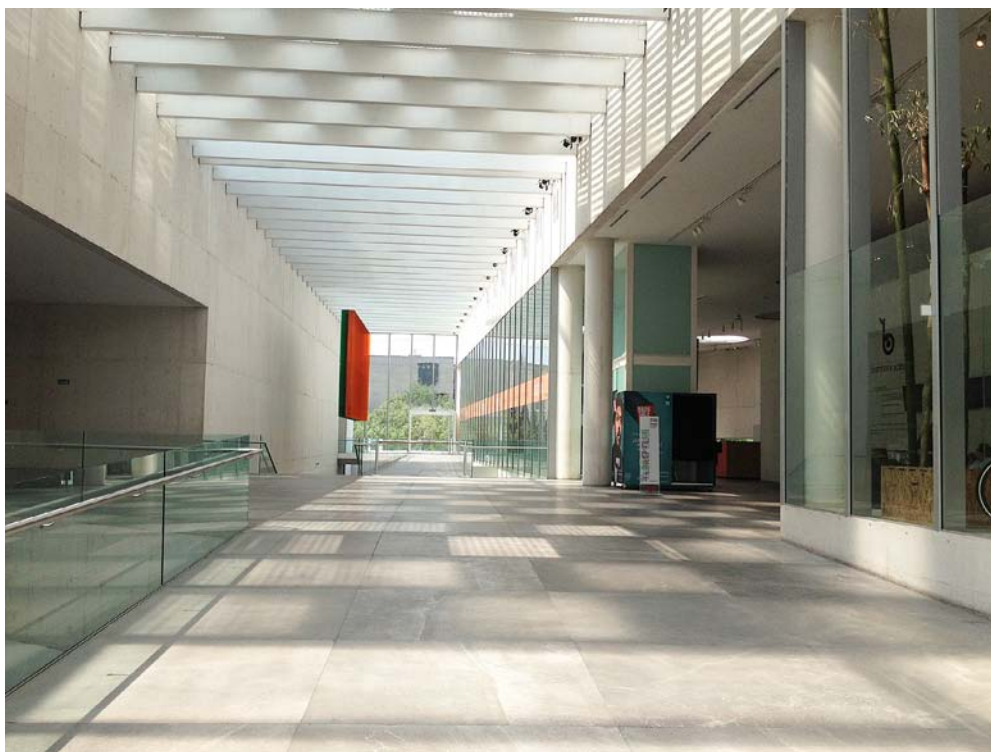
192 Graciela de la Torre, *op. cit.*, p. 21.

193 *Idem.*

194 Valentina Olmedo, “El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario” II (...).



**Mapa 1.** Planta del Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México. Recuperado de: <http://muac.unam.mx/#informacion-general>



**Figura 5.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2015). Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Entrada interior), Ciudad de México.

Las áreas de servicio se encuentran ubicadas en ambas plantas del ala poniente del edificio, integradas por una escalera que conecta la tienda-librería, el espacio para enlace educacional, el Ágora y el espacio de experimentación sonora, que se encuentran en planta principal, con la sala de conferencias, el auditorio, el centro de documentación Arkheia y la cafetería-restaurante en la planta baja.



**Figura 6.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2015). Museo Universitario de Arte Contemporáneo (Planta baja), Ciudad de México.

En lo que respecta al Ágora y al espacio de enlace educativo, estos espacios tienen como objetivo tender puentes entre el usuario y las propuestas artísticas, por lo que se llevan a cabo programas de mediación e interpretación de la obra artística, así como facilitar la reflexión a partir de la vivencia estética y la experiencia en el espacio museal. Por ello, el Ágora, como su nombre lo designa, funge como un “lugar de encuentro” en donde se articulan estrategias y se ponen en acción herramientas que ofrecen a los diversos públicos un espacio de convivencia, aprendizaje, reflexión y descubrimiento.<sup>195</sup>

El Centro de Documentación Arkheia, dedica un espacio a la consolidación de una biblioteca especializada y a la construcción de un circuito en la generación de conocimiento vinculado a las artes visuales. El objeto de Arkheia es concentrar, preservar y difundir las memorias de fuentes primarias, de fondos y archivos especializados en di-

195 MUAC, “Líneas curatoriales” en *Museo Universitario Arte Contemporáneo*, p. 12.

versos soportes, que se ponen a disposición de investigadores, con propósito de estudio, investigación, divulgación y curaduría.<sup>196</sup>

El Espacio de Experimentación Sonora (EES), por su parte, es un lugar para la creación, producción y reproducción de piezas que utilizan como soporte la escucha. “El objetivo de este espacio es motivar la reflexión sobre las posibilidades del sonido y su potencial como lenguaje artístico.”<sup>197</sup>

Además, las áreas restringidas se encuentran ubicadas debajo de las salas, en el ala oriente. Tienen un acceso único por el lado norte del edificio y se encuentran controladas y vigiladas: una entrada para personal y un andén para descarga que es utilizado por las áreas de sistemas y operaciones, y las de registro, embalaje y resguardo de obra.<sup>198</sup> Finalmente, algunas de estas áreas son utilizadas por agentes específicos del museo, las salas de exposición y el EES, por ejemplo son custodiadas por el denominado personal de vigilancia, pero el montaje y el embalaje de obra corresponden a los departamentos de Museografía y Restauración y la estructuración de la exposición es llevada a cabo por Curaduría en colaboración con Museografía. Por otro lado, en Arkheia colabora principalmente el departamento de Curaduría y el Ágora se encuentra a cargo del Programa Pedagógico, designado así por el museo, que se encarga de funciones diversas designadas a dos áreas “educativas”, desarrolladas en lo subsecuente.

#### 2.1.4 PROYECTO PEDAGÓGICO-INTERPRETATIVO: ¿GEOPOLÍTICAS DEL SABER?

Lo primero por enfatizar en el MUAC es que actualmente existen dos Departamentos, a los que se les denomina educativos, unidos por el Programa Pedagógico del museo: Departamento de Proyectos Públicos y Comunidades y el Departamento de Enlace y Mediación. El segundo diseña programas llamados “de aprendizaje y mediación” que tienen como objetivo propiciar la experiencia estética, el intercambio de saberes, la construcción y formación de nuevo públicos. Este departamento se encarga de atender a un tipo de público, categorizado como “segmento amplio de públicos no especializados: niños y familias, jóvenes, universitarios, maestros, escuelas, personas con capacidades especiales, comunidades específicas y adultos mayores”.<sup>199</sup>

En cambio, el Departamento de Proyectos Públicos y Comunidades atiende a segmentos de públicos y comunidades específicas. Se encarga de generar estrategias para promover y aproximar críticamente el disfrute de manifestaciones estéticas contemporáneas presentadas en el museo a través de dispositivos que propicien la identi-

196 *Ibidem*, p. 11.

197 *Ibidem*, p. 13.

198 *Ibidem*, p. 7.

199 *Idem*.

cación, apreciación, experimentación y/o práctica artística.<sup>200</sup> Estos departamentos están dedicados e interesados en el proceso de construcción de conocimiento desde el arte. ¿Cómo es ese proceso de generar conocimiento?. Desde la perspectiva de la directora del MUAC, Graciela de la Torre, desde el momento en el que llegas y encuentras un montón de herramientas a tu disposición como el espacio de construcción de sentido, el espacio de educación, y las posibilidades que se abren con el centro de documentación donde se encuentran publicaciones y archivos vivos, ello genera el conocimiento. En cuanto a la gestión de aprendizaje, nos dice que, mediante herramientas especiales o particulares, entre ellas los llamados “enlaces”, formados por jóvenes capacitados no para dar visitas guiadas, sino para facilitar a los visitantes la construcción del sentido, se suman talleres interactivos y materiales diversos. Incluso, menciona como ejemplo el hecho de que las bodegas y laboratorios de conservación de obra sean visibles al público, con lo cual la experiencia de aprendizaje se puede enriquecer con el recorrido del espacio museal.<sup>201</sup>

Es así como, a partir de lo contemporáneo y de la generación de rupturas desde una perspectiva en constante crítica y autocrítica, el MUAC inaugura un espacio dedicado a la construcción de sentido, de aprendizaje y de conocimiento. Cabe destacar que el comprender al museo desde un espacio de construcción de conocimiento, en primera instancia, es “algo que se desprende de la condición fundamental del quehacer universitario”,<sup>202</sup> por otro, es la necesidad del diálogo, la discusión y la crítica que genere nuevas formas de interpretación y de sentido de las obras contemporáneas y los sujetos.

En este proceso de generación de conocimiento, aunado a las posibilidades del arte contemporáneo actual y caracterizado por la ruptura de los valores estéticos tradicionales, es necesario indagar en el término de lo “contemporáneo”, acuñado para señalar la muerte de lo “moderno”<sup>203</sup>: El arte contemporáneo se refiere a la confluencia de un campo general de actividades, acciones, tácticas e intervenciones recubiertas en una temporalidad común, tornándose en el santuario de la experimentación reprimida y el cuestionamiento de la subjetividad. Así es la absorción del arte en aquello que es mero presente, no es ni mejor, ni peor, ni esperanzador.<sup>204</sup>

Es decir, la permanencia en el tiempo, el uso de los materiales no considerados bellos o la fusión de elementos de otras disciplinas son características del “arte contemporá-

200 MUAC, *Programa Pedagógico*, s/p, (en línea), <<http://www.muac.unam.mx/programa-pedagogico.php>>, consultado: 29 de enero de 2015.

201 *Revista Proceso*, *op. cit.*, s/p.

202 José Luis Barrios, Guillermo Santamarina, et. al., “La promesa del MUAC” en *Revista de la Universidad de México*, p. 74, (en línea), <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/issue/view/49/showToc](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/49/showToc)>, consultado: 22 abril de 2015.

203 Cuauhtémoc Medina, “Contemp(t)orary: Once Tesis” en *RevistArquis*, p. 3, (en línea), <<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8619/8148>>, consultado: 22 de abril de 2015.

204 Cuauhtémoc Medina, *op. cit.*, p. 6 y 9.

neo” que le permiten ser versátil y fugaz, como un instante efímero, sirviéndose del ruido, la basura, el desperdicio, la fugacidad de la luz, la inmanencia de la memoria, etc. Por ello, pareciera ser que la característica que aglutina y da cohesión a sus artistas es la libertad.<sup>205</sup>

Es una libertad mucho más amplia. El artista contemporáneo tiene a su disposición cualquier elemento que pueda dar forma a sus obras y potencializar el sentido de las mismas. De ahí deviene también la riqueza de interpretaciones interconectadas a los elementos que conforman una obra de arte contemporáneo. “En el arte contemporáneo no hay leyes, no hay reglas, prácticamente no hay tendencias, sólo creatividad”<sup>206</sup>. La libertad creativa está en el centro del proceso de la creación, el cual, le da forma y sentido a la obra contemporánea, no la obra por sí misma.

De modo que el museo es el encargado de potencializar la libertad de creación con un espacio que lo propicie y que genere las relaciones entre artista-obra-curadores-público. Aunado a ello, el arte contemporáneo “señala una etapa en la cual diferentes geografías y localizaciones finalmente son consideradas como parte de un mismo estimado de dilemas y estrategias”.<sup>207</sup>

Y se trata de no excluir su especificación, si no analizar dónde se sitúa el arte contemporáneo, cuáles son sus referentes, artistas, inclinaciones, argumentos y en especial qué tipo de espacios están dedicados al arte contemporáneo. En el caso del MUAC, desde qué lugar se encuentra y mira al arte desde un espacio universitario, es decir, ¿qué significa un emplazamiento de esas dimensiones, como el MUAC, en términos de una geopolítica?<sup>208</sup>

Primero, es necesario puntualizar la geopolítica como una forma de construcción de conocimiento y de comprensión de realidad que vincula el lugar geográfico con el ejercicio del poder; sin embargo, el abuso de poder, al otro geográfica y culturalmente distinto, ha producido tal opresión, justificándose en nombre de “estar en el mundo privilegiado”, su lugar geográfico, que han surgido propuestas críticas a este uso de poder y la forma de construir, a su vez, saber, denominado geopolíticas del saber, desde las cuales han surgido cuestionamientos como:

¿Por qué no involucrar seriamente a los intelectuales musulmanes? ¿Por qué no tratar de entender profundamente las afirmaciones teóricas que surgieron en contextos que han conocido la colonialidad europea? ¿Por qué no acabar con el modelo de lo universal o de lo global e impulsar el crecimiento de un mundo epistémicamente diverso?<sup>209</sup>

205 Sealtiel Alatríste, “El MUAC, Libertad creativa, libertad de creación” en *Revista de la Universidad de México*, p. 45, (en línea), <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/issue/view/49/showToc](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/49/showToc)>, consultado: 22 abril de 2015.

206 *Ibidem*, p. 45.

207 *Ibidem*, p. 7.

208 José Luis Barrios, Guillermo Santamarina, et. al., *op. cit.*, p. 74.

209 Nelson Maldonado Torres, “La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio,

Desde esta mira, se esclarece la postura crítica desde la cual se concibe el conocimiento, que no es, ni abstracto, ni des-localizado, sino que existe una “historia” del conocimiento marcada geo-históricamente y además con un valor y un lugar de “origen”<sup>210</sup>. En consecuencia, la postura crítica del análisis de la geopolítica se encuentra en vislumbrar que “la trampa es que el discurso de la modernidad creó la ilusión de que el conocimiento es des-incorporado y des-localizado y que es necesario, desde todas las regiones del planeta, “subir” a la epistemología de la modernidad”<sup>211</sup>. Esto quiere decir, comprender que el conocimiento humano no se produce en una sólo región del globo (desde Grecia a Francia, al norte del Mediterráneo):

En fin, la mayor consecuencia de la geopolítica del conocimiento es poder comprender que el conocimiento funciona como la economía. Se dice hoy que no hay ya centro y periferia. No obstante, la economía de Argentina o de Ecuador no son las economías que guían la economía del mundo. Si el mercado bursátil de Quito o de Buenos Aires se desploma, no tiene muchas consecuencias en otras partes. Con el conocimiento ocurre algo semejante, con la diferencia de que en la producción intelectual tenemos mejores posibilidades de producir cambios que quizás lo tengan los gobiernos del ex-Tercer Mundo en el terreno económico.<sup>212</sup>

De ahí deviene la importancia de preguntarse sobre la forma construir conocimiento desde un lugar más crítico en México, por ejemplo, en un museo como el MUAC, dedicado además al arte contemporáneo que, por su lugar geográfico impreso en la universidad ya posee ciertas connotaciones y posibilidades de ejercicio del poder y saber. “Además, al pensar que los nuevos marcos epistemológicos deberían ser de todos, anima la transformación institucional más allá de la universidad en sí y hacia la interculturalización crítica de qué entendemos, qué difundidos y qué (re)producimos como conocimiento(s)”<sup>213</sup>

Asimismo, el territorio del MUAC, como marco institucional, continúa con el reto de ser un museo con énfasis en lo contemporáneo en un espacio universitario, que según el crítico de arte José Luis Barrios, desde la geopolítica, conlleva dos responsabilidades: el hecho de entender al museo como un espacio de producción de conocimiento, gracias al quehacer universitario, y por otro lado, entrar en un fenómeno casi dialéctico

---

colonialidad” en *Cuaderno 1*. (Des)colonialidad del ser y saber, p. 127.

210 Catherine Walsh, *Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter D. Mignolo*, s/p, (en línea), <<http://www.oei.es/salactsi/walsh.htm>>, consultado: 9 de septiembre de 2015.

211 *Idem*.

212 *Idem*.

213 Catherine, Walsh, “¿Qué conocimiento(s)? Reflexiones sobre las políticas de conocimiento, el campo académico, y el movimiento indígena ecuatoriano” en *Boletín ICCI Rimai*, s/p, (en línea), <<http://icci.nativeweb.org/boletin/25/walsh.html>>, consultado: 9 de septiembre de 2015.

con el arte actual que se encuentra sumergido en una lógica comercial.<sup>214</sup>

Desde el saber, el museo dentro del espacio universitario se encuentra en constante vínculo con la construcción de conocimiento y aprendizaje. En palabras de la directora, Graciela de la Torre:

Por añadidura, el Museo Universitario genera conocimiento, gestiona aprendizaje y es un ámbito de crítica y experimentación. Eso nos da enormes posibilidades y diferencias en el siglo XXI, nuestro país necesitaba no sólo una colección, no sólo un edificio sorprendente, con todas las facilidades, sino este ámbito de reflexión, de crítica y de experimentación.<sup>215</sup>

Desde el poder, con la promesa de ser un espacio de visibilidad de la producción artística en México, de oportunidad y de actitudes social y culturalmente críticas; Cuauhtémoc Medina, actual curador en jefe del MUAC, menciona:

El reto está en crear una red de flujos, que en su complejidad, pueda impactar como visibilidad geopolítica en el centro. Mucho más puntualmente: quiero pensar que, por ejemplo, no se trata de plantear una política de “tercer mundo vs. primer mundo”, sino de producir complejos de relación a nivel horizontal y transversal, que sirva como capital con el que uno puede negociar la visibilidad con los centros del poder. No sería una mala estrategia, por ejemplo, empezar a trabajar redes de documentación o de archivo o programas curatoriales con Europa del Este con Latinoamérica, con las políticas de visibilidad emergentes en el Oriente, etcétera, y que esa transversal sea el capital con el que uno debe y puede negociar para cambiar la geopolítica del arte.<sup>216</sup>

Es así como, desde sus inicios, el MUAC, tenía dentro de su prospectiva comenzar a transformar la geopolítica del arte contemporáneo y su propia visibilidad desde una plataforma institucional que se la brindara. De esta forma, el museo comienza a presentar proyectos desde la crítica como el Arte Povera italiano, la vanguardia artística brasileña de la posguerra, arte contemporáneo latinoamericano desde los 50, vanguardias históricas del siglo XX como el arte conceptual, el neoconcretismo y el minimalismo, así como colectivos mexicanos: Grupo SUMA, Colectivo Atte, Pinto Mi Raya, entre otros; además de exhibir piezas de diversos países como Alemania, Brasil, Suiza, Cuba, Guatemala, Suecia, Perú, China, Tailandia, Colombia, Argentina, Líbano, etc.<sup>217</sup>; sin olvidar la diversidad de perspectivas que en cada exposición se podían encontrar.

Finalmente, las posibilidades de trabajar proyectos en conjunto de otro tipo de geopolíticas como Europa del Este, venían en camino: una exposición que pretendía

214 José Luis Barrios, Guillermo Santamarina, et. al., *op. cit.*, p. 74

215 *Revista Proceso*, *op. cit.*, s/p.

216 José Luis Barrios, Guillermo Santamarina, et. al., *op. cit.*, p. 81.

217 Cfr. MUAC, *Exposiciones*, s/p, (en línea), <<http://www.muac.unam.mx/exposiciones-pasadas>>, consultado: 2 de mayo, 2015.

generar también una visibilidad desde esa misma plataforma, trabajando desde una línea de arte crítica y social, con grupos de la periferia de la Ciudad de México y con una artista de Europa del Este, llegaron a jugar con la transversalidad que la institución alguna vez proyectó, pero que también supo encarar algunos cuestionamientos a la misma.

## 2.2 EXPOSICIÓN “CONQUISTANDO Y CONSTRUYENDO LO COMÚN” DE ANDREJA KULUNČIĆ, ¿UN ECENARIO DE LO POSIBLE?

Del 28 de noviembre de 2013 al 1 de febrero de 2014, la sala 5 del MUAC se embarcó en la construcción de un objeto artístico donde el sujeto adquirió el valor de la presencia activa y se conformó una posibilidad de unión casi como lugar de resistencia política. Este espacio propició un sitio para la reflexión y resignificación de los signos que, en ocasiones, excluyen o incluyen a ciertos grupos. Sin embargo, la plataforma “institucionalizada” facilitó el acceso a una visibilidad no cosificada, ni instrumentalizada<sup>218</sup>, ya que se proyectó como un espacio de encuentro de lo público y lo privado, capaz de aunar lo personal y lo político<sup>219</sup>, en donde se reconociera al otro siempre como un “sujeto de negociación y de diálogo”.<sup>220</sup>

Hablar sobre la exposición de Andreja Kulunčić es involucrase con términos como ética, sujeto creativo y social, participación y visibilidad porque la exposición detona una serie de sucesos que entreven modelos distintos de resolución de conflictos, de modo que se entrecruzan inesperados círculos de participación, lo cual significa la apertura a nuevas posibilidades de relaciones entre participantes que se enfrentan a problemas sociales similares en el espacio museístico.

Para profundizar sobre la línea del artista es pertinente conocer su trayectoria de trabajo y su postura frente al arte. Andreja Kulunčić nace en la ex-Yugoslavia en el año de 1968. Se consolidó como artista en 1992; graduada en escultura en la Facultad de Artes Aplicadas y Diseño en Belgrado, Yugoslavia. De 1992 a 1994 estudió en la Academia Húngara de Bellas Artes en Budapest.<sup>221</sup>

Su trabajo ha llegado a exhibiciones tales como: documenta11, Manifesta 4, 8. Istanbul Biennial, PS1 en Nueva York, Whitney Museum of American Art en Nueva York, 10th Triennale-India, Liverpool Biennial, entre otras. Además, ha participado

218 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Amanda de la Garza* (...), p. LXXXV.

219 Patricia Márquez, “Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles” en *Arte, Individuo y Sociedad*, p. 121.

220 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Alejandra Labastida* (...), p. XC.

221 Andreja Kulunčić, *Andreja Kulunčić* (CV), s/p, (en línea), <<http://www.andreja.org/curric.html>>, consultado: 10 de septiembre de 2015.

en residencias artísticas como: MUAC&SOMA en la Ciudad de México, Art in General en Nueva York, en Walker Art Center en Minneapolis, Artspace en Sydney, Australia, y en 10th Tiennale-India.

Su práctica artística se caracteriza por la exploración de nuevos modelos de sociabilidad y de comunicación desde lo socialmente comprometido en confrontación con audiencias diversas y en colaboración con proyectos colectivos. Ella organiza su propia red interdisciplinaria viendo el trabajo artístico como un proceso de cooperación (co-creación) y auto-organización; a menudo incentivando a la audiencia a participar activamente y “terminar” la obra.<sup>222</sup>

Entonces, desde esta perspectiva, el arte es entendido como investigación, lo que genera que los resultados de dicha indagación no sean primordiales, pero sí componentes integrales del trasfondo del desarrollo de la producción artística. La interdisciplinariedad, por su parte, es primordial para la complementación de su trabajo, ya que sus obras, generalmente, son creadas en colaboración con la sociología, filosofía, ciencias, diseño y publicidad.<sup>223</sup>

Además, su crítica se centra en valores del imaginario institucional de las sociedades globalizadas y las divisiones condicionadas por estas. De tal forma que su producción artística sugiere el potencial que el arte posee para ofrecer territorios de polémica que replanteen y cuestionen las formas institucionales establecidas y la creación de nuevas.<sup>224</sup>

Para entender el trabajo y la propuesta artística de Kulunčić es importante reconocer el contexto histórico y político en el que se desarrolló y desarrolló su formación como artista. En primera instancia Kulunčić vivió la transición de dos modelos económicos distintos: del socialista al capitalista. Es a partir de este lugar geopolítico desde el cual construyó distintos significados de “lo común”.

En su país de residencia, Croacia, un país socialista que formó parte de la ex Yugoslavia, la noción de comunidad fue impuesta ideológicamente por el régimen.<sup>225</sup> No había necesidad de preguntarse por lo común porque todo se basaba en la idea de lo común.<sup>226</sup> En cambio, en un régimen capitalista la construcción de lo común se daba de manera, diversa y era ese proceso el que quería conocer:

Lo que le interesaba a Andreja era hablar con gente que hubiera generado una infraestructura más sólida de lo común, pero que fuera independiente del Estado (...) A ella le interesaba la forma en que se construían estos grupos; con la mira a pensar que en Croacia iban a cambiar muchas cosas. Actualmente se enfrentan con entrar en la Unión

222 Andreja Kulunčić, *Andreja Kulunčić*, s/p, (en línea), <<http://www.andreja.org/art-practice.htm>>, consultado: 14 de septiembre de 2015.

223 *Idem*.

224 *Idem*.

225 Alejandra Labastida, et.al., *op. cit.*, p.7.

226 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Alejandra Labastida* (...), p.LXXXIX.

Europea y están a punto de que todo se transforme.<sup>227</sup> De alguna manera, ella sabía que podían aprender de otras sociedades que ya han estado en regímenes capitalistas, con situaciones precarias (...) e incluso aprender qué tipo de organizaciones pueden surgir en la sociedad.<sup>228</sup>

Es así como Kulunčić se involucró con otras construcciones de lo común que no son propiamente las que ella conocía y se interesó en países conformados desde una estructura económica y social distinta a la de ella. De esta forma, comenzó a estructurar una pieza en la cual se viera reflejada la construcción creativa de la realidad desde la lucha social.

De modo que, se presenta la oportunidad de exhibir una pieza en el MUAC de la Ciudad de México; exposición conocida como *Andando hacia adelante*, contando hacia atrás. Palestra Europa del Este, curada por un colectivo perteneciente a dicha región: DeLve I<sup>229</sup>, integrado por Ivana Bago y Antonia Majaca; invitadas por Alejandra Labastida, curadora del MUAC y curadora asociada del proyecto Palestra Europa del Este. Esta exposición pertenecía a un proyecto más amplio del museo llamado Palestra, que consistía en tres exposiciones con curadores invitados de distintas geografías: África, que no se llegó a concluir, Europa del Este y el Sur de Asia. A su vez, Palestra fue un proyecto perteneciente al ciclo curatorial *Fantasmas de la Libertad* (2010-2011) (Cfr. Figura 7) que versaba “sobre las huellas de la historia y de las experiencias sociales con la finalidad de reflexionar en torno a la construcción de futuros posibles”.<sup>230</sup>

En cuanto al proyecto Palestra, fue el equipo curatorial del MUAC, dentro del que se encontraba Alejandra Labastida, quienes lo decidieron proponer y llevar a cabo. Así pues, invitaron a curadores(as) de Asia y Europa del Este a proponer un proyecto curatorial y, posteriormente, elegir el que les pareciera más pertinente para el tipo de exposición que se buscaba en cada caso.

227 Actualmente ya son parte de la Unión Europea, la adhesión se realizó en julio de 2013. Lucía Abellán, “Croacia entra en una UE sumida en el desencanto” en *El País*, s/p, (en línea), <[http://internacional.elpais.com/internacional/2013/06/30/actualidad/1372605802\\_069328.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2013/06/30/actualidad/1372605802_069328.html)>, consultado: 23 de febrero de 2015.

228 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Alejandra Labastida* (...), p. LXXXVIII-LXXXIX.

229 Integrado por Antonia Majaca, curadora de Zagreb, Croacia e Ivana Bago, historiadora del arte, escritora, curadora y cofundadora del colectivo, nacida en Mostar, Bosnia-Herzegovina, centrada en la historia del arte y las prácticas artísticas de las décadas de los 60 y 70, así como en el performance, el feminismo, las colectividades, la autoorganización y el arte contemporáneo y sus políticas en la caída violenta del comunismo de Yugoslavia. Cfr. DeLve | Institute for Duration, “About” en *Location and Variables*, s/p, (en línea), <<http://www.delve.hr/about>>, consultado: 3 de diciembre, 2014; Duke Trinity College of art and science, “Ivana Bago” en *Department of Art, Art History & Visual Studies*, s/p, (en línea), <<http://aahvs.duke.edu/people/profile/ivana-bago>>, consultado: 10 de septiembre de 2015.

230 Isabel Leñero, “ ‘Primitive’ en el MUAC del tailandés Weerasethakul” en *Revista Proceso*, s/p, (en línea), <<http://www.proceso.com.mx/?p=267649>>, consultado: 10 de septiembre de 2015.



**Figura 7.** Cartel del ciclo curatorial “Fantasmas de la Libertad” (2010).

Dicho proyecto se configuró como una puesta de prácticas artísticas de regiones geográficas y naciones ubicadas en las periferias de la producción artística de las grandes metrópolis. De esta manera, se conformaron dos exposiciones, una del Sur de Asia y la otra de Europa del Este: “El problema que las une es la pregunta por la condición y el estatus de la utopía —visión de un futuro ideal— en cada región o nación, así como el modo en que la producción artística ha interpretado y reaccionado a estas formas utópicas a partir de sus contextos geográficos y/o políticos específicos”.<sup>231</sup>

Es importante mencionar que las exposiciones no se llevaron a cabo al mismo tiempo. La primera en inaugurarse el 30 de junio de 2011 fue el proyecto fue: Entre Utopía y Distopía. Palestra Asia y finalizó el 27 de noviembre del mismo año, que tuvo como curadora invitada a Gridthiya Gawee Wong<sup>232</sup>. Posteriormente se llevó a cabo, del 25 de febrero de 2012 al 27 de mayo de 2012, la exposición Andando hacia adelante, contando hacia atrás. Palestra Europa del Este con las curadoras ya mencionadas.

231 Arteenlared, “‘Entre Utopía y Distopía’, primera exposición del proyecto ‘Palestra’, presenta el MUAC” en *Arteenlared.com*, s/p, (en línea), <<http://www.arteenlared.com/latinoamerica/mexico/entre-utopia-y-distopia-primer-exposicion-del-proyecto-palestra-presenta-el-muac.html>>, consultado: 10 de septiembre de 2015.

232 Es una curadora independiente nacida en Chiang Rai, Tailandia. Su trabajo se enfoca en crear plataformas de intercambio entre lo local y lo internacional a través de prácticas contemporáneas que se sitúan en problemáticas como la subcultura, la globalización, la migración y la alienación.

A su vez, cada curadora invitó a artistas de su región que fueran acorde a la línea crítica que se pretendía representar en la exposición. En el caso de Entre Utopía y Distopía. Palestra Asia, reunió “una serie de trabajos multidisciplinarios producidos por artistas que realizaban su práctica en la intersección entre el arte, la vida, la Historia y la memoria social, dentro del contexto asiático”.<sup>233</sup>

Por otro lado, la exposición *Andando hacia adelante, contando hacia atrás*. Palestra Europa del Este, en un principio se proponían realizar una muestra no “exotizada”<sup>234</sup> de la región, sino, construir un puente con artistas de Europa del Este que trabajaran proyectos en diálogo con América Latina, aunado a un eje transversal que analizara la transformación del concepto de “lo común” desde la caída del comunismo en Yugoslavia.<sup>235</sup>

No obstante, las curadoras notaron que en México no se tenía noción alguna del arte realizado en esta región, razón que las llevó a replantear la línea curatorial de la exposición, que finalmente, partió de la pregunta ¿Qué es Europa del Este actualmente? de este modo, se buscaba establecer una conexión temporal con las vanguardias del siglo XX en Europa del Este, sus diversos caminos recorridos y la forma en que algunos de sus conceptos, tales como la participación del arte en la transformación del proyecto político y el rol revolucionario del arte, sobrevivieron a través del tiempo.<sup>236</sup>

Fue en esta exposición en la que, Ivana Bago y Antonia Majaca, decidieron invitar a Andreja Kulunčić como artista participante:

...invitaron a Andreja porque ella había trabajado con comunidades en América Latina y hablaba español. Además ya había iniciado un proyecto sobre la autoorganización. Todo ello se vinculaba con el contexto de la exposición de Europa del Este, sobre todo con advertir las transformaciones de ciertas concepciones de “la comunidad”, específicamente ciertos valores de “lo común” durante y después del comunismo; qué era lo que pasaba con esos conceptos y también con las vanguardias; cómo iban cambiando esos momentos utópicos de lo común y de qué manera, se habían transformado ahora. En ese sentido muchas de las piezas hablaban de eso, por lo cual funcionaba muy bien la pieza de Andreja, donde justo se buscaba aproximarse a qué era “lo común” en la actualidad y en el contexto mexicano.<sup>237</sup>

Sin embargo, Kulunčić no concretó su pieza para la exposición, debido a diversos cambios que se presentaron. Uno de ellos fue el replanteamiento de la línea curatorial. Así, la artista presentó una pieza hecha desde Europa para Europa:

233 Arteenlared, *op.cit.*, s/p.

234 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Alejandra Labastida* (...), p. LXXXVI

235 *Ibidem*, p. LXXXVII.

236 Cfr. Periscopio MUAC, *Entrevista: Andando hacia adelante, contando hacia atrás*, (en línea-video), <[https://www.youtube.com/watch?v=QnpXCzeb7\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=QnpXCzeb7_w)>, consultado: 10 de septiembre de 2015.

237 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Alejandra Labastida* (...), p. LXXXVI.

Andreja realizó en Suiza una pieza llamada 1 CHF = 1 VOICE<sup>238</sup>. Cuando la llevó a cabo estaban remodelando el Parlamento Suizo. Así que organizó a los migrantes para donar al Parlamento. Los migrantes en Suiza son considerados como una población no productiva. Si realizaban una donación al Parlamento estarían demostrando que en realidad son una población laboralmente activa que aporta mucho a nivel económico. No obstante el Parlamento no aceptó el dinero puesto que se debía plasmar sobre un tabique del edificio el nombre de los donadores, es decir, “les sans-papiers” que son “los sin papeles” y de esta forma se les reconocería.<sup>239</sup>

Pese a que no se pudo consumir la primera pieza de Kulunčić en la exposición de Europa del Este, la propuesta de presentar una exposición individual se presentó gracias al compromiso que tenía con su pieza; en consecuencia, las curadora del MUAC, Alejandra Labastida, en colaboración con Amanda de la Garza, curadora independiente invitada por Labastida, le propusieron a la artista buscar otros espacios en el que se pudiera exponer.

## 2.3 PLANTEAMIENTO DE LA EXPOSICIÓN: PROYECTO DE INVESTIGACIÓN MULTIDISCIPLINARIO

Esta propuesta expositiva de Kulunčić se venía gestando desde años atrás, con un proyecto mucho más amplio que la artista llamó: Estrategias Creativas (Creative Strategies), cuyo objetivo era desarrollar una plataforma de entendimiento, intercambio y creación de nuevas estrategias como una forma de respuesta a situaciones sociales concretas y la activación de estas en el tejido social real.<sup>240</sup>

Este esbozo pretendía ser un proyecto multidisciplinario de investigación en el que se desarrollaran los significados y efectos de la estrategias creativas (creative strategies) en lo individual y en la comunidad social. Dicho proyecto consistía en tres segmentos de trabajo conducidos simultáneamente: el primero fue la investigación teórica con base en literatura de diversas disciplinas que darían pie al desarrollo del proyecto; el segundo fue la producción artística basada en los referentes teóricos de la investigación y el tercero fue las reflexiones críticas que se desarrollaron en el proceso así como el análisis en sí del proyecto.<sup>241</sup>

Con este proyecto, Kulunčić se enfocó en la construcción de estrategias individuales y grupales que contribuyeran a la mejora de la vida diaria, tanto personal como

238 Cfr. Andreja Kulunčić, *1 CHF = 1 VOICE*, s/p, (en línea), <<http://www.andreja.org/1chf-1voice/stranica2.htm>>, consultado: 16 de diciembre de 2015.

239 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Alejandra Labastida* (...), p. LXXXVII.

240 Andreja Kulunčić, “Creative Strategies” Multidisciplinary Research Project, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/about.htm>>, en *Art for social changes/ Umjetnost za društvene promjene*, consultado: 11 de septiembre de 2015.

241 *Idem*.

en comunidad, que traspasaran las actitudes frecuentemente indiferentes y los “inadecuados” mecanismos institucionales. Para ello se propuso una estructura modular que contenía un entrecruce de secciones que constaban de la investigación teórica, la práctica artística y la reflexión crítica.<sup>242</sup>

La producción artística del proyecto se desarrolló en dos módulos. Cada módulo tuvo su manera específica de tratar el tema con metodologías distintas a través de un proceso práctico y análisis sobre el desarrollo del proyecto. Mas, los módulos se complementaron uno con otro, construyendo así el proyecto completo, pero también tuvieron sus funciones independientes, tales como: una exposición, un libro, debate teórico distinto y un sitio web.

El módulo uno se basó en una investigación sobre los espacios públicos, llevada a cabo en Zagreb, Croacia en 2010 y se resolvió en el 2011 con una exposición que tomó por nombre *Everyday Diverges* (las divergencias de todos los días). En esta muestra la artista exploró estrategias creativas y formas de auto-organización de los residentes del edificio más grande en Croacia llamado Mammoth, construido en 1974. La población de este edificio es de 5,500, instalados en 1,200 departamentos. Este se encuentra rodeado por un área verde llamado Travno Park, pero no es una zona donde a la gente le guste permanecer. Sin embargo, la parte trasera del área, que no estaba terminada, se ha venido mejorando bajo la auto-organización de los inquilinos y la han convertido en un lugar habitable y un espacio vital donde disfrutan de pasar el tiempo.<sup>243</sup>

En consecuencia, Kulunčić observó al edificio y al parque como una estructura comunitaria en la cual todos contribuían de alguna manera. A través de los videos donde se recopilaban las entrevistas, la artista exploró las formas espaciales y sociales de intervención de los habitantes como “divergencia del día a día” y como forma de cierre ella ordenó las actividades más creativas e ininteresantes que observó, se las presentó a los locatarios y ellos fueron quienes eligieron algunas como forma de participación comunitaria como: recolección y mantenimiento de una colección de arte folclórico y etnológico de la comunidad; organización para la asistencia de personas mayores en el vecindario y un boliche que construirían juntos.<sup>244</sup>

El módulo dos, por su parte, se comenzó a desarrollar con un trabajo de investigación etnográfico en el 2010, a través de talleres y entrevistas, sobre estrategias alternativas en comunidades que se encontrasen en las periferias de la Ciudad de México y su exposición tomó forma hasta el 2013 en el MUAC, con el nombre “Conquistando y construyendo lo común”.<sup>245</sup> “México posee un entorno muy particular, ya que su población es extremadamente diferente y cuenta, además, con un sistema “mental”

242 Andreja Kulunčić, “Creative Strategies/ Kreativne strategije”, p.144.

243 *Ibidem*, p.145-146.

244 *Ibidem*, p.146.

245 Andreja Kulunčić, Presentation of the artworks- *Andreja Kulunčić*, p. 13, (en línea), <[http://www.andreja.org/ANDREJA\\_KULUNCIC-presentation.pdf](http://www.andreja.org/ANDREJA_KULUNCIC-presentation.pdf)>, consultado: 11 de septiembre de 2015.

de gobierno que no es muy funcional. Por otro lado, las condiciones existenciales y la calidad de vida, en las zonas no privilegiadas de la ciudad, dependen, en gran parte de la forma de su auto-organización”.<sup>246</sup>

A través de un taller y trabajando con miembros de auto-organizaciones comunitarias y en colaboración con actores de la vida de la Ciudad de México (público del museo, estudiantes y a través de Internet), la artista abrió un espacio en donde las comunidades “marginales” pasaron a ser visibles y sus modelos sociales inventivos fueron promovidos desde el punto de vista de su utilidad y su posible ejemplificación de su función social.<sup>247</sup>

En cuanto al trabajo de campo, tuvo un primer acercamiento con auto-organizaciones en agosto de 2011, (Ver Figura 8) donde impartió un taller nombrado Taller con organizaciones: estrategias creativas en comunidades, en donde participó Pedro Moctezuma, representando a la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Ligia Tavera del Colegio de México (COLMEX), Erik Archundia del Centro de Reflexión y Acción Laboral (CEREAL), María Luisa Rivera de Unión de Colonos Inquilinos y Socializantes de Vivienda Libertad A.C. (Cananea) y Francisco Javier Conde de Asamblea Comunitaria Miravalle (Miravalle).<sup>248</sup> Algunos de los integrantes participarían dos años después en la exposición en el MUAC.



**Figura 8.** Anónimo (2011). Taller con organizaciones: “Estrategias creativas en comunidades” (María Luisa Rivera, izquierda y Andreja Kulunčić, derecha) Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

246 Andreja Kulunčić, “Creative Strategies/ Kreativne strategije” (...), p.146

247 *Idem*

248 Andreja Kulunčić, “Taller con organizaciones: estrategias creativas en comunidades” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo, 2015.



**Figura 9.** Anónimo (2013). *Entrevista con Doña Carmen en Calpulli Tecalco A.C., Milpa Alta, Ciudad de México*, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

Dicho taller tocó ciertas problemáticas que implicaban a las organizaciones, tales como: la evolución de los movimientos sociales y de las organizaciones sociales en la Ciudad de México; el papel de las organizaciones en la comunidad adentro y afuera; el tipo de estrategias que cada organización había planteado a lo largo del tiempo; los procesos de gestión organizativa; la auto-reflexión del propio proceso de organización y finalmente, el análisis de lo que las hacía diferentes entre cada una.

Posteriormente, realizó algunas entrevistas con organizaciones que no tuvieran ningún vínculo con los partidos políticos de la Ciudad de México, es decir, que los intereses de las organizaciones se basaran en necesidades y problemáticas compartidas y no de intereses partidistas y “ayudas” gubernamentales. De tal forma, le interesaba conocer la forma en la que las organizaciones, desde el interior de su comunidad, construían sus estrategias autogestivas. De ahí seleccionó a cuatro organizaciones que trabajan desde la auto-gestión: Unión de Colonos Inquilinos y Socializantes de Vivienda Libertad A.C (Cananea), Centro de Reflexión y Acción Laboral (Cereal), Asamblea Comunitaria Miravalle (Miravalle) y Calpulli Tecalco A.C. (Calpulli).

Se dedicó a visitar estas cuatro organizaciones y realizar entrevistas, fotografías e investigar la estructura y la historia de cada organización, así como los proyectos a los que cada grupo estaba concentrado. De estas entrevistas editó un video de cada organización que ejemplificaba su forma de participación en su vida diaria. Estos cuatro videos formarían parte del material audiovisual de la exposición; además editó uno especial a “Doña” Carmen, (Ver Figura 9) la fundadora de la organización Calpulli, ya que fue ella la voz de su comunidad al compartir sus saberes y forma de organización, así como su propia manera de participación en el mejoramiento de la misma desde su organización, con una perspectiva crítica y socialmente comprometida, aspecto que a la artista le cautivó.

Para finales de agosto, Kulunčić realizó una última entrevista en México a Carlos Aguirre Rojas, investigador del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM, (Ver Figura 10) puesto que le interesaba profundizar sobre la historia y estructuración de los movimientos sociales en América Latina.<sup>249</sup> De esta entrevista salió un video más que se presentaría como referente teórico en la exposición del MUAC.

Para concluir su serie de entrevistas, dedicó dos videos más, para los referentes teóricos, con contenidos sobre la democracia directa y la teología de la liberación; temas que a la artista se le hacían indispensables para comprender la problemática de fondo.



**Figura 10.** Anónimo (2011). *Entrevista con Carlos Aguirre Rojas en el MUAC*, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

En estos videos se encontraron dos teóricos de Zagreb, Croacia: filósofo Hrvoje Juric<sup>250</sup> perteneciente a la Facultad de Filosofía de Zagreb (Ver Figura 11) y teórico Boris Gunjevic<sup>251</sup> de la Facultad de Teología de Zagreb.

Al recopilar las entrevistas y terminar su trabajo de investigación, pasarían tres años para poder materializar su proyecto expositivo en el MUAC. El primer intento fue en la exposición *Andando hacia adelante, contando hacia atrás*. Palestra Europa del Este, en el 2012. Sin embargo, no se pudo consolidar ahí, por lo que las curadoras, Amanda de la Garza (curadora independiente) y Alejandra Labastida (curadora del MUAC), comen-

249 Andreja Kulunčić, “Entrevista con Carlos Rojas (economista UNAM)” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

250 Andreja Kulunčić, “Entrevista con Hrvoje Juric (filósofo, Zagreb)” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

251 Andreja Kulunčić, “Entrevista con Boris Gunjevic (teólogo, Zagreb)” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.



**Figura 11.** Anónimo (2013). Entrevista con Hrvoje Juric en la Facultad de Filosofía, Zagreb, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

zaron a gestionar posibles lugares para la exposición. Pese a que vieron algunos posibles lugares como Casa Vecina<sup>252</sup>, residencia cultural ubicada en el Centro Histórico, la oportunidad se presentó en el MUAC.

Pese a que el MUAC, como espacio de exhibición para una muestra que requería la cercanía con la gente, no era la opción que las curadoras y la artista buscaban, puesto que poseía ciertas características que no les interesaban como las dimensiones y la poca accesibilidad para llegar a él, comenzaron a gestionar las posibilidades de acercar al público a dicho museo. A continuación se expondrá con mayor detenimiento esta problemática.

## 2.4 ANTES DE LA EXPOSICIÓN: DIFERENCIAS Y REBELDÍAS

La posibilidad de ocupar un espacio en el MUAC para una exposición individual con las características que proponía Kulunčić traía consigo algunas restricciones, pues el hecho que la exposición estuviera en el MUAC generaría algunas dificultades logísticas que provocarían que ciertas estructuras de la institución alejaran aún más del público, como el lugar geográfico, el mismo espacio legítimamente institucionalizado, la frialdad del

<sup>252</sup> La Fundación del Centro Histórico de la Ciudad de México, por medio de su programa de arte y cultura contemporáneos, con sede en Casa Vecina, realiza proyectos de producción e investigación creativa que interactúan, se inspiran y se nutren con la diversidad de contextos comunitarios del Centro Histórico de la capital mexicana. Mediante su Residencia de investigación y producción cultural, Casa Vecina abre su espacio y genera las condiciones necesarias para que los investigadores, productores, creadores y otros agentes culturales, nacionales o extranjeros, desarrollen sus proyectos vinculados a diferentes dinámicas comunitarias. Cfr. Casa Vecina, *Estudio extendido*, s/p, (en línea), <[http://www.casavecina.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=204:voz&catid=1:estudio-extendido](http://www.casavecina.com/index.php?option=com_content&view=article&id=204:voz&catid=1:estudio-extendido)>, consultado: 12 de septiembre de 2015.

edificio, la inaccesibilidad en la entrada del museo para muestras “gratis”, etc., que tanto la artista como las curadoras Amanda de la Garza y Alejandra Labastida, ya estaban conscientes. Sabían, por ejemplo, que el museo tenía ciertas dificultades geográficas para una exposición que requería mayor cercanía con el público. En algún momento habían considerado la exposición para un espacio más pequeño que estuviera al alcance de la gente, no obstante, la situación se fue acomodando en el MUAC:

El museo generalmente se ha quedado en el espacio “neutral”, en el que no sucede nada, un lugar que pareciera estar fuera de la sociedad, pero que en realidad pertenece a la misma y es creado por ella. Sin embargo, la construcción que se tiene del museo dentro del imaginario genera que no se pueda concebir de una forma distinta; ver este espacio como una oportunidad de diálogo y discusión de ciertos temas que nos involucran a todos<sup>253</sup>.

Pese a esas restricciones que presentaba el espacio, Kulunčić comenzó a trabajar en conjunto con las curadoras, la planeación de la forma de trabajo previa a la exposición.

Esta estructuración previa consistía en constituir un grupo de trabajo con las curadoras de la exposición e invitar a integrantes de las cuatro asociaciones civiles, Cananea, Cereal, Miravalle y Calpulli, estudiantes e interesados en el tema de las organizaciones civiles en México. Este grupo se encargaría de la programación del trabajo vivo dentro de la exposición, es decir, serían los que propondrían las mesas de trabajo, reuniones, talleres, charlas, etc., a partir de un eje que se fuera construyendo a lo largo de reuniones previas a la exposición.

Para ello, las curadoras serían las encargadas de dirigir las reuniones. Debido al trabajo que ello implicaba, decidieron incorporar al equipo a Muna Cann, encargada del Departamento de Enlace y Mediación. Sin embargo, en enero de 2013, se incorporó al equipo del MUAC Ignacio Plá Pérez, quien sería el encargado del departamento de Programas Públicos<sup>254</sup>, a quien finalmente incorporaron formalmente al equipo como curador y gestor de las reuniones, ya que su perfil, con estudios etnológicos y su lugar como curador de Programas Públicos otorgaba mayores herramientas en el manejo de esa tarea. Además, al mismo tiempo que se efectuaban las reuniones, el departamento de Programas Públicos fuimos invitados a tres de las cuatro sedes de cada organización con el propósito de conocer a profundidad la forma de organización de cada asociación.

---

253 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Amanda de la Garza* (...), p. LXXXIII.

254 Posteriormente llamado Departamento de Proyectos Públicos y Comunidades, que depende del Programa Pedagógico del MUAC.

### 2.4.1 CONOCIENDO A PROFUNDIDAD LAS ORGANIZACIONES CIVILES: PERIFERIAS Y AUTO-ORGANIZACIÓN

La primera organización que visitamos fue la Asamblea Comunitaria Miravalle, ubicada en Iztapalapa, “enclavada en lo que se conoce como la Sierra de Santa Catarina, la zona está considerada como de muy alta marginalidad”.<sup>255</sup>

La Asamblea comenzó su labor gracias a un grupo marista en los años ochenta que fundó una pequeña escuela para la colonia, con su apoyo fueron desarrollando más proyectos en pro de la comunidad logrando un nivel de organización cada vez más estructurado y con estrategias cada vez más eficaces.

Actualmente la Asociación tiene a su cargo varios proyectos de diversa índole: un preescolar con un modelo educativo perteneciente a la escuela activa Freinet, una biblioteca para la comunidad, comedor comunitario, un centro de salud en el que participan voluntarias de la colonia, un taller de gráfica para jóvenes, ubicado junto a las áreas de música y skateboarding, con el objeto de invitar a un mayor número de jóvenes a participar en los diversos proyectos. También cuentan con áreas verdes con invernaderos, composta, criaderos de truchas, entre otros proyectos relacionados, cuidados por voluntarios de la misma colonia, lo que permite que se cubran las necesidades internas de la comunidad y de esta forma el lazo de unión con la colonia sea más significativo.

Además de estos proyectos, cuentan con un grupo que se encarga del mejoramiento barrial de la colonia, realizando obras que permitan una convivencia más agradable en el espacio compartido. Por otro lado, la mayoría de los proyectos han sido propuestos por los habitantes de la colonia y son ellos los que se encargan de llevarlos a cabo, la Asamblea los va apoyando en lo posible para procurar su crecimiento.

En caso que uno de los proyectos requiera mayor apoyo que otro, se convoca a los integrantes de los diversos proyectos a ayudar y participar en su desarrollo hasta que este pueda consolidarse con un pequeño grupo.

Esto se logra gracias a una asamblea mensual que informa de los avances de los proyectos. Cada primer jueves de mes se reúnen a discutir las problemáticas y necesidades de cada proyecto. Además de los integrantes de la colonia, asiste a la asamblea un representante de la Facultad de Arquitectura de la UNAM y uno de la Comisión Nacional de los Derechos Humanos, quienes también forman parte de la asamblea.

Cada proyecto tiene un representante y son ellos quienes se presentan a las asambleas mensuales. Por otro lado se procura que los representantes vayan cambiando para evitar que los proyectos dependan de uno sólo, sino del grupo encargado del proyecto.

En general la infraestructura de la Asamblea está repartida en la colonia. No hay un centro en el que se desarrollen y aglomeren todos los proyectos y eso permite interactuar con los habitantes de una forma más accesible e integradora.

255 Asamblea Comunitaria Miravalle, *¿Quiénes somos?*, s/p, (en línea), <<http://comunidadmiravalle.blogspot.mx/p/quienes-somos.html>>, consultado: 12 de septiembre de 2015.

Lo que la Asamblea pretende realizar es que los habitantes de la colonia formen parte de los proyectos, principalmente los jóvenes, que es el 60% de la población de Iztapalapa, por lo que se convierte en su público cautivo.

La Asamblea ha logrado grandes avances en pro del bien común y ha recibido apoyo de organismos externos por medio de concursos y reconocimientos como: 2010 el Deutsche Bank les otorgó un premio en su edición: Urban Age 2010 Ciudad de México. En 2011 La Secretaría de Desarrollo Social del Gobierno del Distrito Federal les otorgó un reconocimiento. En 2012 la Ciudad de Dubai, les entregó un certificado de reconocimiento a su labor, también han recibido apoyo del FONCA, además de exigir apoyo y responsabilidad al gobierno del Distrito Federal. Es de esta manera como ha logrado solventar sus proyectos y les ha permitido seguir creciendo como proyecto comunitario.

La segunda visita que realizamos fue a Calpulli Tecalco A.C, ubicada en San Pedro Atocpan, Milpa Alta. Este era un pueblo de agricultores que con el paso de los años, gracias al poco apoyo que había para el campo, se volvió de comerciantes. Actualmente en San Pedro Atocpan el 90% de la gente vive del comercio, es por ello que también vino una ola de migrantes que se han ido incorporando al proceso de producción del lugar.

Calpulli Tecalco (“Comunidad de la Casa de Piedra”) inició en 1998 con un libro club que hasta la fecha sigue en funcionamiento atendiendo a niños y jóvenes migrantes y no migrantes. Con el paso del tiempo Calpulli se ha convertido en un lugar de compartición de saberes, donde surgió la necesidad de preservar y enseñar la lengua náhuatl y la historia oral de la zona. De esta manera, han tratado de encontrar soluciones a los problemas locales, disolver problemáticas por diferencias económicas y sociales como el alcoholismo y la drogadicción en jóvenes, lo que ha ido cambiando la estructura social del contexto. Esta organización se fundó tratando de focalizar este tipo de situaciones, aunque también busca crear una atmósfera de confianza. Angélica Palma, integrante de la asociación, comentó en alguna ocasión:

“Lo que se pretende es muy real y se avanza muy poco...pero se persiste”.<sup>256</sup>

La tercera visita fue a la Unión de Colonos Inquilinos y Socializantes de Vivienda Libertad A.C, Cananea, ubicada en San Lorenzo Tezonco, Iztapalapa. Esta surge en 1985 a causa de la falta de vivienda. La organización se fue organizando por bases y se propuso un proyecto habitacional, que se difundió y fortaleció a través de convocatorias, asambleas, marchas y mítines, donde se formaron muchas de las conciencias políticas de los locatarios.

Posteriormente se crea el centro comunitario “La tabiquera” para la sociedad en general de esta zona, y que actualmente sigue en funcionamiento, donde se construyó un parque temático, un foro, un temazcal, un huerto urbano, un espacio para la medicina tradicional y un mercado. Este espacio fue una expresión importante que ayudó a cohesionar a la comunidad y otorgarles elementos de identificación en común.

---

<sup>256</sup> MUAC, *Minuta primera reunión del 18 de mayo del 2013*, p. 4

Finalmente, pese a que no asistimos a la sede del Centro de Reflexión y Acción Laboral, Cereal, esta organización formaba parte de la Compañía de Jesús. El órgano que le dio origen a dicha organización se llamó Fometo, el cual era de carácter indígena-comunitario, del que salieron proyectos como una radio comunitaria.

Para los años noventas se consolidó para la defensa y promoción de los Derechos Humanos Laborales. Se dieron cuenta que la industrialización traía consigo un proceso de desintegración social, por lo que se necesitaba concientizar las condiciones de trabajo obrero. Para ello requerían un trabajo educativo, decidiendo hacerlo desde la mirada de Paulo Freire y los grupos eclesiales de base, mejor conocida como la Teología de la Liberación.

Así, se constituyó Pastoral Laboral que se vinculó con la vida y trabajo obrero, teniendo como objetivo transformar al individuo a través de lo educativo. Hasta antes de febrero de 2014<sup>257</sup>, Cereal estaba conformado por 5 personas de base: Erik Archundia Camacho, Lucía Maldonado Castañeda, Gabino Jiménez Velasco, Graciela Muñoz Domínguez y Manuel Padrón Flores, además tenían relación directa con 300 que se habían formado en Cereal y alrededor de 3,000 con los que estaban relacionados de forma indirecta.

Mientras se efectuaban este tipo de visitas, las reuniones de trabajo se seguían realizando un día de cada mes, con propuestas y soluciones que se llevarían a cabo en el transcurso de la exposición.

## 2.4.2 REUNIONES DE TRABAJO: EL CONSENSO Y LO COMÚN

Por cuestiones de distancia e imposibilidad de trasladarse de México a Croacia frecuentemente, Kulunčić se mantuvo distanciada de las reuniones de trabajo, pero siempre en constante comunicación sobre el tipo de decisiones que se iban tomando en ellas.

En cuanto a la organización de la primera reunión, Alejandra Labastida y Amanda de la Garza había tenido una charla previa con Kulunčić, vía Skype, para plantearle a Ignacio Plá el eje que les interesaba abordar, el cual se vinculaba con la problemática de qué intereses tenía el MUAC en invitarlos y qué intereses tenían ellos en aceptar, es decir, poner sobre la mesa el ¿qué hacer juntos?

Por su parte, la artista siguió trabajando en la construcción de una plataforma de difusión que le diera visibilidad a la exposición. Para ello realizó una página web (<http://www.creative-strategies.info/community/>), la cual se puede apreciar más adelante (Ver Figura 12), que sería gestionada por mí, donde se subirían las reseñas de cada una de las actividades, así como un mapa donde se podrían encontrar a las orga-

<sup>257</sup> Lamentablemente esta organización fue despedida de Fomento, el 25 de febrero de 2014. Sin embargo, continúan su lucha por la defensa de los derechos de los trabajadores en la Ciudad de Guadalajara.

nizaciones con la información de cada una. La idea de la página era formar una red de sociabilidad de las organizaciones de la Ciudad de México, con la intención de que se unieran con trabajos conjuntos.

Como era un proyecto que a Kulunčić le interesaba, se tenía contemplado colocar dentro de sala una computadora, donde cada organización y grupo interesado en promoverse podría introducir sus datos con el fin de construir una red de sociabilidad entre organizaciones. Lamentablemente, esta página no tuvo la visibilidad que pretendía tener, así como las organizaciones no tenían intención de crear dicha red,



Figura 12. Íconos y mapa que se encuentra en la página de la exposición: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php> (2013).

por lo cual, este proyecto no se pudo concluir. Sin embargo, la página sigue vigente y se pueden consultar todas las actividades de la exposición, además, si en algún momento se retomara el proyecto, sería de fácil acceso para las organizaciones.

En el caso de las curadoras, para poder reunir a los integrantes de las organizaciones y hacerles llegar la invitación, el equipo del departamento de Programas Públicos de ese entonces, integrado por Ignacio Plá, curador del departamento, Andrea Bravo Echenique, coordinadora de proyectos especiales del departamento y yo, que me encontraba realizando mi servicio social, nos dimos a la tarea de contactar a las organizaciones y hacerles la invitación a formar parte del grupo. Además de dichos integrantes, se invitó a estudiantes de artes que estuvieran realizando un trabajo vinculado a lo comunitario.

La reunión tomó lugar en el MUAC, en mayo de 2013 en la que asistimos: Erik Archundia del Centro de Reflexión y Acción Laboral (Cereal), organización ubicada en la Colonia del Valle del Distrito Federal (D.F.); María Luisa Rivera, perteneciente a la Unión de Colonos Inquilinos y Socializantes de Vivienda Libertad A.C (Cananea), situada en San Lorenzo Tezonco, Iztapalapa D.F.; Angélica Palma de Calpulli Tecalco

A.C (Calpulli), dispuesta en Moctezuma no.10 en San Pedro Atocpan, Milpa Alta D.F.; Oscar Pérez de Asamblea Comunitaria Miravalle (Miravalle), hallada en Colonia Miravalle, Iztapalapa D.F.; Daniel Godínez, artista visual; Ignacio Plá; Andrea Bravo y yo.

El eje de la discusión se inclinó hacia una pregunta central: ¿Qué podemos hacer juntos y cómo lo podemos lograr?, pregunta planteada por Plá, a partir de la cual Kulunčić había dejado sobre la mesa el primer concepto que se relacionaría con la exposición: “creatividad social”.

Como respuesta a ello, Erik Archundia, como integrante de una organización que lucha por la defensa de los derechos laborales, reveló la importancia de observar al otro “desde lo que siente, desea y carece”.<sup>258</sup> Trabajando así con la recuperación de la dignidad, no como un trabajo lastimero, sino como un trabajo asumido por el otro, lo cual conlleva estar presente, resistir, caminar, vivir su hambre. “No solo significa ayudarlo a reconocerse como persona, sino desde un recuperarse a sí mismo y su colectividad”.<sup>259</sup>

Angélica Palma, integrante de Calpulli Tecalco expuso que dicho concepto sí se vive en la organizaciones, ya que conlleva un trabajo en grupo, de puesta en común, que se da la posibilidad de ver a la otra persona como una fortaleza.<sup>260</sup>

Finalmente, Daniel Godínez, artista plástico que trabaja en la Asamblea de Inmigrantes Indígenas, que asistió como única ocasión a la primera reunión, comentó que le parecía un poco ingenuo que la creatividad social surgiera a partir de los movimientos, ya que no existía una organización perfecta.<sup>261</sup>

Erik Archundia, por su parte expuso que el sistema de poder no se interesaba en el sentir o el pensar del sujeto, por lo que la resistencia creativa se convertía en un ejercicio cotidiano que se volvía la forma de respirar y entender el mundo. Ese ejercicio iba más allá de lo plástico, estético, económico o jurídico.<sup>262</sup>

De esta primera reunión una de las conclusiones que construimos fue que aprender a mirar al otro desde su respeto absoluto es ayudarlo a comprender que lo único que puede salvar al ser humano es él mismo, de esta manera, se convierte en una forma de “ser social”. Donde el ser humano pasa a ser una constante transformación de sí mismo. “La utopía sí se puede convertir en realidad”.<sup>263</sup>

Así también, se visualizó que el concepto de creatividad social manejado por la artista tenía múltiples significados, por eso mismo lograba una cierta identificación entre las organizaciones y diferenciación desde donde cada una se construía.

También se cuestionó no sólo el papel que jugaría tanto la institución como estos grupos independientes, sino el actuar de ambas dentro de la exposición, poniendo

258 MUAC, *Minuta primera reunión* (...), p. 2.

259 *Idem*.

260 *Idem*.

261 *Ibidem*, p. 4.

262 *Ibidem*, p. 3.

263 *Idem*.

sobre la mesa cuestiones como ¿qué podemos hacer en un museo? ¿qué gana la institución y qué ganamos nosotros?

En este sentido, Plá planteó la posibilidad de obtener las herramientas necesarias para acercarse al otro y aprovechar esa diferencia. “Nos han enseñado a no reconocer los otros saberes, nos enseñan a olvidar”.<sup>264</sup> Como contrapropuesta se optó por compartir esos saberes como forma de visibilización mutua.

De ahí deviene la importancia de “dejar ver” un fragmento social pocas veces nombrado, una suerte de visibilidad rebelde y cuestionadora que muy rara vez se encuentra presente sobre una plataforma instituida.

En esta primera reunión se pusieron sobre la mesa las historias, problemáticas y luchas de cada organización, su interés en la participación de la exposición como forma de visibilidad y diálogo con saberes diversos.

La primera reunión logró poner sobre la mesa las inquietudes de las organizaciones y propuestas a consolidar. De modo que, cada uno de los integrantes de las asociaciones expuso su conformación, problemas que enfrentaron, tipo de organización y línea de acción. Además se puso en cuestión el espacio museístico con la pregunta ¿por qué hacerlo en un museo?, así como la producción artística, la noción de resistencia, las dinámicas dentro de las organizaciones y la reproducción de “vicios” de control dentro y fuera de ellas.

Las reuniones subsecuentes fueron construyendo la estructura de actividades que sucederían dentro de la exposición como: la caja de herramientas o manual, que a través de una lluvia de ideas basadas en la experiencia de cada asociación, se obtendría un trabajo colaborativo en la que participaran las organizaciones involucradas y de esta forma, dejar un material que se pudiese compartir con el público interesado; las mesas de trabajo; ponentes invitados a las mesas; testimonios, que consistían en platicar con el público sobre la historia de vida propia, tanto de mujeres, como hombres, que han vivido, desde diversas perspectivas, la lucha social<sup>265</sup>; las intervenciones lúdicas, las cuales consistían en ofrecer al público información de suma importancia, como los derechos laborales, historias y experiencias de las propias asociaciones, a través de juegos como rompecabezas, serpientes y escaleras, así como también un mapa donde se pudiera ubicar a cada una de las asociaciones civiles en el D.F. y las redes que cada una tenía con otras. Todas estas actividades se realizarían en la misma sala. El fin era realizar estrategias que hicieran reflexionar al público acerca del bien común y la organización civil.<sup>266</sup>

La segunda reunión se gestó en noviembre de 2013, en la sede de Calpulli Tecalco, en donde participaron Oscar Pérez de Miravalle, María Luisa Rivera de Cananea, Erik Archundia de Cereal y Marta Angélica Palma de Calpulli, así como también Blanca Paredes arqueóloga e investigadora del INAH, invitada por Palma, Ignacio Plá, Amanda

264 *Ibidem*, p. 4.

265 Actividad acordada en la segunda reunión del 1º Agosto de 2013, en Calpulli Tecalco, Milpa Alta.

266 MUAC, *Minuta segunda reunión del 1º de agosto del 2013*, p. 3.

de la Garza, Estefany Solares, integrante del equipo de servicio social de Programs Públicos y yo.

El objetivo de esta reunión fue comenzar a armar un índice que serviría como esqueleto para una caja de herramientas que sería la forma de materializar la exposición en un objeto terminado, así como también proponer actividades para dicha exposición y presentar el título de la exposición:

El título de una exposición es como la firma del curador o del artista, dejar el título en manos de personas que no conocen los códigos semánticos, verbales del mundo del arte o, saben qué puede funcionar o qué no, fue difícil (...) Trabajando con muchos otros artistas te das cuenta que hay una obsesión por el cuidado del lenguaje, que al ver a Andreja realmente dejar ir toda esa parte, sin tener un descuido formal en ningún momento, respetando lo que ellos (asociaciones) están diciendo, pero al mismo tiempo, reconocerlos como verdaderos colaboradores; para mí fue todo un aprendizaje, porque claro que a mí también me costó dejar ir el título. Pero justo fue dejar un poco los códigos del arte para priorizar no sólo el contenido, si no la relación de colaboración con el otro<sup>267</sup>.

Cabe destacar, que dejar la propuesta del título fuera de las manos del artista fue una forma de que las organizaciones tomaran voz y parte en las decisiones de la exposición y considerar al proyecto como suyo.

Finalmente, se consensuó que la exposición llevaría por nombre: “Conquistando y construyendo lo común”, esta frase salió de la propia charla de la reunión, en donde Stefany Solares y yo nos dedicamos a recopilar frases que nos parecían iban con la línea de pensamiento que la exposición iba tomando, después les leímos las frases y entre ellas se encontraban: Utopías realizables, Resistencia y creatividad y Conquistando y construyendo. Todos se sintieron más afines a la última frase; el toque final se lo dio la curadora Amanda de la Garza al proponer incluir el término de “lo común”, pues fue una palabra que a lo largo de la reunión sobresalió y era algo que todas las organizaciones compartían, la lucha por el bien común.

En esta reunión, para lo que respecta a las actividades que se iban a llevar a cabo, cada uno de los representantes mencionó diversas propuestas y explicó en qué consistían, se discutieran y se encontraran puntos de incidencia que beneficiaran a todos. Como resultado de ésta lluvia de ideas, surgieron los Foros, los nombres que estos tendrían, así como también los temas a tratar y los invitados que expondrían:<sup>268</sup>

#### **FORO 1 (28 de noviembre de 2013)**

- Periferias
- Instituciones
- Sociedades Civiles
- **Invitados:**
- Blanca Paredes, arqueóloga

267 Isis Mariana Yépez Rodríguez, Entrevista con Alejandra Labastida (...), p. XCIV.

268 MUAC, *Minuta cuarta reunión del 15 de octubre del 2013*, p. 2.

- Héctor Celedón, Biólogo
- Niebla, historiador y sociólogo
- Manuel Arias Leal, antropólogo social

#### **FORO 2 (16 de enero de 2014)**

- Redes
- Sinergias
- **\*Invitados:**
- Mariano Salazar
- Arnyezka Rajinska, Derechos Humanos
- Rosa María Laroa, Cooperativas
- Manuel García, Derechos Humanos (o algún representante de la Asamblea de Miravalles)

#### **FORO 3 (30 de enero de 2014)**

- Bien común
- Exigibilidad
- Memoria y Patrimonios
- **\*Invitados:**
- María Luisa, Cananea
- Angélica, Calpulli(pendiente)
- Cereal
- 

También se propuso implementar Testimonios, que consistirían en contar historias de vida de mujeres que vivieron, desde diversas perspectivas, la lucha social. Dicha actividad se propuso presentar durante algunos sábados con invitadas de cada una de las asociaciones.

Además, expusieron las Intervenciones lúdicas, que consistirían en ofrecer al público información de suma importancia como los derechos laborales, historias y experiencias de las propias asociaciones, a través de juegos como rompecabezas, serpientes y escaleras, así como también un mapa donde se ubicaran a cada una de las asociaciones civiles en el D.F. y las redes que cada organización tenía. El fin era realizar actividades que provocaran una reflexión al público acerca del bien común y la organización civil.

Finalmente, se estructuró el índice de la caja de herramientas o manual, que a través de una lluvia de ideas basadas en la experiencia de cada asociación, se logró obtener. La idea del índice consistía en comprender las organizaciones civiles a través de anécdotas, fechas, memorias, conflictos, problemas, soluciones, etc., con el fin de explicarlo a varias voces.<sup>269</sup> Este se conformaba:<sup>270</sup>

---

269 MUAC, *Minuta cuarta reunión* (...), p. 3.

270 MUAC, *Minuta segunda reunión* (...), p. 3.

**Glosario:**

- “Mis fracasos” y alternativas
- Diagnóstico (el por qué y el para qué de la creación de una organización civil)
- Detección de la problemática
- Definición de principios
- ¿Qué es lo que tenemos en común? (Hallar un interés común o problemática general)
- ¿Cómo ponernos de acuerdo?
- ¿Cómo hablo con el otro? / ¿Cómo sociabilizo el problema?
- Herramientas para el autodiagnóstico
- ¿Cómo te puedes agrupar?
- ¿Cómo te puedes ayudar a sostenerte? (relación con los fracasos)
- ¿Cómo te puedes financiar?
- ¿Cómo sistematizar la experiencia?
- ¿Cómo renovarte?
- ¿Cómo exigir? / Exigibilidad
- ¿Cómo difundir el trabajo?
- ¿Cómo vincularse con otras experiencias?
- ¿Cómo gozar? Convivir, sociabilizar, fiestas, celebraciones
- ¿Cómo pasar la estafeta?
- Sociabilizar problemas internos
- Reflexiones de las problemáticas / “Ponerse en los zapatos del otro”

Después de haber concluido con los puntos a desarrollar, para consumir la asamblea se comentó entre los asistentes que, con el fin de dar seguimiento al trabajo, cada asociación extendería la invitación a las personas que asistirían a los foros. Además, cada organización comenzaría a desarrollar cada uno de los puntos establecidos en el índice y su actividad lúdica propuesta.

Otra de las actividades consensuada fue la impartición de talleres a cargo de las organizaciones donde se transmitieran sus metodologías de trabajo. Esta propuesta tenía como punto de anclaje compartir esos saberes como forma de visibilización, como lo mencionó Ignacio Plá era un “aquí estoy”.<sup>271</sup> En palabras de Angélica Palma: “la idea del compartir era fundamental, ya que se reconocía lo propio”.<sup>272</sup> Los talleres que se impartieron fueron desde diversas temáticas y perspectivas distintas de las propias organizaciones.

Para la tercera reunión, mostrada en la siguiente imagen (Ver Figura 13), ya se llevaba un avance en cuanto a la planeación de las actividades y la línea de acción. Esta se efectuó en la sede de Cananea el 1 de agosto de 2013, en la que asistieron Oscar Pérez de Miravalle, María Luisa Rivera, Mariano Salazar y Aurelio Monjaraz de Cananea, Marta Angélica Palma y Fernando Palma de Calpulli, así como también Ignacio Plá,

<sup>271</sup> MUAC, *Minuta primera reunión* (...), p. 4.

<sup>272</sup> *Idem*.



**Figura 13.**  
Georgina Salgines (2013).  
*Tercera Reunión con el grupo  
de trabajo en Cananea,*  
Iztapalapa Recuperado de: [http://  
www.creative-strategies.info/  
community/activities.php](http://www.creative-strategies.info/community/activities.php)

Amanda de la Garza, Alejandra Labastida, Georgina Salgines, fotógrafa y yo.

Esta asamblea inició con el planteamiento de las curadoras de la exposición, Labastida y de la Garza en el que se buscaba hacer una campaña publicitaria en la cual cada organización tuviese un anuncio que promoviera el trabajo en común que cada uno desarrollaba, con la finalidad de ofrecer un apoyo a quien quisiera entrar en una dinámica de trabajo similar, para ello se pondrían los números de teléfono reales de cada organización y se esperaba tener alguna respuesta del público.

La estética de los anuncios aludían a lo gubernamental, utilizando colores y formas sencillas, así como frases cortas e imágenes que privilegiaban el marco de la publicidad. Los anuncios fueron diseñados por el departamento de diseño del MUAC. Pero esta estética visual generó cierta polémica al interior del museo que la curadora Alejandra Labastida comentó en una entrevista posteriormente:

La imagen publicitaria para la exposición generó mucha tensión internamente en el museo, porque no se reconocía como parte de la obra de arte, y es que para los anuncios se usó un lenguaje que se encontraba completamente fuera del circuito, en realidad se podían llegar a interpretar más como propaganda gubernamental, pero esa era la forma en que se estaban expresando estas asociaciones, eso era lo que querían decir.<sup>273</sup>

De esta forma, la exposición también planteaba ser un punto de crítica entre la “institución arte”<sup>274</sup> y la práctica artística, ampliando el horizonte desde el cual debe ser repensada la propia estética.

273 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Alejandra Labastida* (...), p. XCIII.

274 Bürger aclara que el concepto ‘institución arte’ refiere “tanto al aparato de producción y distribución del arte como a las [ideas] (sic) que sobre arte dominan en una época dada y que determina esencialmente la recepción de las obras” *Apud*. Elena Olivares, *op. cit.*, p. 351.

Tomando en consideración el contenido, la estética y la “cara” que representaría a cada organismo, se acordó que los contenidos de los anuncios serían redactados por las organizaciones y se decidiría quiénes saldrían en la fotografía.<sup>275</sup> A continuación un ejemplo de los anuncios efectuados (Ver Figura 14).

El presupuesto que iba dirigido a promocionar la exposición se utilizó para realizar estos anuncios (Ver Figura 15). Como consecuencia, la exposición no tuvo ningún tipo de publicidad. De hecho, en los anuncios no había ningún logo ni del MUAC, ni de la UNAM. El único logo que se ponía en ellos era el de las propias organizaciones.

Estos anuncios fueron puestos en ciertos puntos estratégicos de la ciudad en los que generalmente el MUAC anuncia sus exposiciones, como son las paradas del metrobús principalmente y algunos espectaculares que llegaban también a Iztapalapa y la Colonia del Valle, lugares donde se encontraban tres de las cuatro organizaciones que participaron en la exposición (Ver Figura 16).

En esta misma reunión, se tomaron las fotografías de los asistentes a la reunión, por la fotógrafa invitada Georgina Salgines, con el fin de comenzar a realizar los anuncios pertinentes y ganar el tiempo suficiente para que pudieran salir a las calles antes de la inauguración de la exposición. Aunque la elección de la “cara” del anuncio se decidiera al interior de las organizaciones posteriormente.

Cada organización decidió ver quiénes estarían en los anuncios, dejando ver su propia forma de negociación y estrategias de organización para esta decisión. En Miravalle,



**Figura 14.**  
Anuncio publicitario para  
Miravalle sobre agricultura  
urbana  
(2013). Ciudad de México.

275 MUAC, *Minuta tercera reunión del 27 de septiembre del 2013*, p. 1.

por ejemplo, las decisiones se toman en asamblea interna, en donde se consensuó que Oscar Pérez, el representante que había estado asistiendo a las reuniones fuera el promotor del anuncio (Ver Figura 14); Calpulli Tecalco, siendo una organización familiar, decidió que Angélica Palma, asistente a las reuniones de trabajo, fuera la representante del anuncio (Ver Figura 15); en el caso de Cereal, siendo un grupo en defensa de los



Figura 15. Anuncio publicitario para Calpulli Tecalco sobre el idioma náhuatl (2013). Ciudad de México.

trabajadores, decidieron que no fuera ningún representante de la organización, si no un trabajador petrolero quién saliera en el anuncio (Ver Figura 16). Finalmente, en Cananea no se logró un acuerdo propiamente, puesto que se había propuesto a María Luisa Rivera, asistente a las reuniones del grupo de trabajo, que saliera en el anuncio, de esta manera, habría dos hombres y dos mujeres en los cuatro anuncios. Sin embargo,



Figura 16. Anónimo (2013). Anuncio publicitario para CEREAL sobre los derechos laborales, Estación del metrobús Deportivo 18 de Marzo, Ciudad de México. Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>



**Figura 17.** Anuncio publicitario para Cananea sobre viviendas sociales (2013). Ciudad de México.

Mariano Salazar, integrante de Cananea, que no había estado presente en las reuniones anteriores, fue el que quedó en su lugar (Ver Figura 17).

Además de las discusión de los anuncios en esta reunión, se llegaron a acuerdos como el tipo de acciones lúdicas que conformarían la ludoteca de la exposición, se cambió la idea de la caja de herramientas a un manual de experiencias<sup>276</sup> donde cada asociación documentaría sus experiencias en el interior de la misma, de acuerdo al índice realizado en el grupo de trabajo en la segunda reunión.

Por otro lado, los llamados foros, se convirtieron en mesas de discusión con tres temáticas diversas: Bien común, exigibilidad, creatividad social y transformación social; Redes y Sinergias y por último Periferias, instituciones y sociedades civiles. De este modo se trabajó horizontalmente, “en un movimiento sincrónico de tema en tema político, de debate en debate político”.<sup>277</sup>

Con base en el diálogo de la tercera reunión se derivaron algunas reflexiones sobre el trabajo realizado por las organizaciones que “va más allá de las cuatro paredes, siendo un espacio en el que la gente se puede reconstruir”. Por otro lado, se resignificó la sala de exposición como “un espacio para hablar”. Así también se tocaron temas como la apropiación de los espacios públicos, el ejercicio de la ciudadanía, la defensa de los derechos y la regeneración del tejido social.<sup>278</sup>

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>277</sup> Hal Foster, *El retorno de lo real* (...), p. 203.

<sup>278</sup> MUAC, *Minuta tercera reunión* (...) p. 1.

La última reunión con el grupo de trabajo se llevó a cabo en el MUAC el 15 de octubre de 2013, con la asistencia de Mariano Salazar de Cananea, Marta Angélica Palma de Calpulli, Erik Archundia de Cereal, así como Ignacio Plá y yo. Ésta se caracterizó por ser más consistente en los puntos que se iban a tocar, dividiéndose la sesión en temas por resolver.

El primer punto planteado en la reunión fueron los materiales lúdicos recabados de cada organización, así como materiales recabados de otras organizaciones a su alcance. Se acordó que si fuese necesario reproducirlos, el MUAC podría aportar algunos materiales, por lo que era indispensable que los materiales lúdicos estuviesen completos para el 25 de octubre (fecha límite) en el MUAC. De esta forma cada organización propuso sus actividades lúdicas: Cereal llevaría consigo un rompecabezas y un cuestionario que hacía preguntarte por el papel que tenías como trabajador y recalcar tus derechos en el ámbito laboral, el cual se utilizaría en un taller impartido por la organización sobre derechos laborales; Calpulli Tecalco llevaría un libro titulado Xopantlacualli: Identificación y usos de plantas silvestres comestibles de verano, herbario publicado por la organización, que se ocuparía en un taller sobre plantas comestibles, además, propondría actividad lúdica relacionada al náhuatl. Cananea se comprometía a llevar unas tarjetas lúdicas y a generar una carta descriptiva para su uso, así como un taller impartido por María Luisa Rivera sobre género; Miravalle, por su parte, realizaría un taller sobre herramientas de auto-organización; nosotros, representando al MUAC nos comprometíamos a realizar la capacitación con el grupo de Enlace y Mediación para hacerlos partícipes en la explicación y uso de las actividades lúdicas con el público.

Para el caso de los anuncios, aproximadamente estarían en las calles a partir del día 15 de noviembre de 2013. Por lo que si se recibía una llamada, era importante realizar un mapeo de ello. En consecuencia, se les pidió realizar un pequeño cuestionario para aquel que llamase: número de personas que llamaron, si era hombre o mujer, ubicar el barrio de donde llaman (en caso de Cereal empresa, sindicato, etc.), si en su barrio hay alguna organización, ¿qué opinan de la autoorganización?, ¿cómo se enteraron de la organización?.

Lamentablemente no se tuvo un seguimiento de las llamadas y en el tiempo que estuvo la exposición se recibieron entre dos y tres llamadas en cada organización, sin embargo, hasta la fecha nos han comentado algunos integrantes que se siguen comunicando con ellos.

Por otro lado, Andreja Kulunčić realizaría un taller que estaría relacionado con la práctica social artística. El objetivo era proporcionarle a las organizaciones herramientas desde el arte para incorporarlas a su práctica cotidiana. No tendría ningún costo y no sólo estaría contemplado para los representantes de las organizaciones partícipes del proyecto, sino a los integrantes de cada una de las organizaciones que estuviesen interesados en el taller y lo que resultara del mismo pudiese ser aprovechado en los distintos contextos.

También se contemplaba un punto de fiestas y celebraciones, en el que Angélica Palma proponía hacer una pequeña celebración especial en Calpulli con Kulunčić. Sin embargo, este punto no se pudo concretar.

De modo, pues, que los últimos acuerdos a los que se llegaron entre todos antes de la inauguración de la exposición fueron:<sup>279</sup>

- Entregar los materiales lúdicos teniendo como fecha límite el 25 de octubre de 2013
- Enviar las respuestas del índice en la misma fecha
- Enviar los datos completos de los testimonios y de los invitados a las mesas para poder contactarlos para la siguiente semana
- Enviar semblanza de cada uno en 3 líneas para la presentación de las mesas: ¿quién eres? ¿a qué te dedicas? ¿en dónde?
- Enviar por escrito 5 líneas sobre su organización y su historia.
- Lista de participantes al taller de Kulunčić (gente que esté interesada, de preferencia que forme parte de las organizaciones)
- Los compromisos adquiridos por parte de mis compañeros y yo como parte de los integrantes de MUAC fueron:<sup>280</sup>
- Escribir las cartas de invitación a los asistentes a las mesas para antes del viernes (para aquellos que ya estén confirmados)
- Ir contactando a los invitados a las mesas
- Conformar fechas del taller con Kulunčić lo más pronto posible
- Breve descripción del taller de Kulunčić
- Realización de tríptico de las tres mesas de trabajo

Cabe mencionar que además de los anuncios publicitarios de cada organización, se enviaron invitaciones electrónicas (Figura 18) a las bases de contactos del MUAC como: público que hubiese participado en algún taller o seminario en el MUAC, artistas que radicasen en la Ciudad de México y tuvieran algún vínculo con el museo que pudieran estar interesados en el proyecto, estudiantes de la UNAM que dejaran sus datos en alguna actividad en la que participaran en el MUAC, estudiantes de Campus Expandido<sup>281</sup>, trabajadores del museo y público en general que otorgara sus datos al museo

279 MUAC, *Minuta cuarta reunión (...)* p. 3.

280 *Idem.*

281 Campus Expandido es el programa académico del MUAC que responde a la urgencia de concebir al museo no sólo como espacio de visibilidades, sino como un ámbito de producción de conocimiento crítico. La intención es generar un espacio que, desde el museo, permita crear un dispositivo de discusión, investigación y creación que dé entrada a la posibilidad de una comunidad cultural, MUAC, *Campus Expandido*, s/p, (en línea), <<http://www.muac.unam.mx/campus-expandido.php>>, consultado: 12 de septiembre de 2015.



INAUGURACIÓN:  
27 de noviembre de 2013 / 19:00 hrs.

Organizaciones participantes:

Asamblea Comunitaria Miravalle, Calpulli Tecalco A.C.,  
Centro de Acción y Reflexión Laboral, UCISV Libertad A.C.

**Figura 18.** Invitación electrónica enviada a los contactos de la base de datos del MUAC vía correo electrónico (2013).

Aunado a ello, se publicó la inauguración de la exposición en la página del MUAC, hubo algunas publicaciones de periódicos como en *La Crónica de Hoy*<sup>282</sup> y *Al Momento Noticias*<sup>283</sup> y se publicaron artículos en diversas páginas vinculadas al arte como: *Arte Inflamable-GasTV*<sup>284</sup>, *Operador de Arte*<sup>285</sup>, *Arte Informado: Espacio Iberoamericano*

282 Isaac Torres Cruz, "Exhiben en el MUAC la importancia de la auto-organización urbana" en *La Crónica de hoy*, s/p, (en línea), <<http://www.cronica.com.mx/notas/2013/803459.html>>, consultado: 12 de mayo, 2015.

283 Almomento Noticias, "Conquistando y construyendo lo común" en el MUAC" en *Almomento Noticias*, s/p, (en línea), <<http://www.almomento.mx/conquistando-y-construyendo-lo-comun-en-el-muac/>>, consultado: 19 de mayo, 2015.

284 Arte inflamable, "Conquistando y construyendo lo común" en *#Arte Inflamable-GasTV*, s/p, (en línea), <<http://gastv.mx/conquistando-y-construyendo-lo-comun/>>, consultado: 19 de mayo, 2015.

285 Operador de Arte, "Encuentro de estrategias autogestivas y de auto-organización de grupos y espacios independientes de arte" en *Operador de Arte/ Art Operator*, s/p, (en línea), <<http://operadordearte.blog->

de Arte<sup>286</sup>, BlouinArtinfo-International<sup>287</sup>, Art Report: The artist network<sup>288</sup>, entre otros. Además, para la apertura se invitó al grupo a una asistencia a Radio UNAM para una entrevista en el programa “Tiempo de análisis” el 20 de noviembre de 2013 (Figura 19).<sup>289</sup>

A un mes de la fecha de la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, cada



**Figura 19.** Fotografía de: Ignacio Plá (2013). Entrevista del grupo de trabajo en el programa “Tiempo de análisis” en Radio UNAM, Ciudad de México.

uno de los integrantes del grupo de trabajo tenía compromisos aún por realizar y no sería, sino hasta la semana previa a la exposición que nos pudimos volver a encontrar para ver el término del montaje de la sala 5 del MUAC. En esa visita los integrantes fueron a conocer el proceso de montaje de la exposición, además de hacer algunas correcciones a sus datos de localización de las sedes y de la información exhibida de cada asociación.

---

spot.mx/>, consultado: 19 de mayo, 2015.

286 Arte Informado, “Conquistando y construyendo lo común” en *ARTEINFORMANDO*, s/p, (en línea), <<http://www.arteinformato.com/agenda/f/conquistando-y-construyendo-lo-comun-85376>>, consultado: 5 de mayo, 2015.

287 BlouinArtinfo-International, “Conquistando y Construyendo lo Común” en *BlouinArtinfo-International*, s/p, (en línea), <<http://www.blouinartinfo.com/galleryguide/757175/757172/event/955389#>>, consultado: 19 de mayo, 2015.

288 Art Report, “Conquistando y construyendo lo común”, Andreja Kulunčić en *Art Report: The artist network*, s/p, (en línea), <<http://www.art-report.com/de/events/conquistando-y-construyendo-lo-com-n-andreja-kuluncic>>, consultado: 19 mayo, 2015.

289 Andreja Kulunčić, “Radio UNAM” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 19 mayo, 2015.

### 2.4.3 GRUPO AMPLIADO

Además de las actividades con las cuatro organizaciones, la artista nos compartió su preocupación de acercar a otras organizaciones más jóvenes a la exposición. De tal forma que Plá y yo, como parte del departamento de Programas Públicos, nos dimos a la tarea de indagar y contactar a grupos independientes y organizaciones con menor trayectoria que las primeras cuatro, que estuvieran interesados en realizar una propuesta de activación en sala desde la línea que ellos trabajaran. De esta manera, conseguimos conformar un segundo grupo que nos enviara sus propuestas de trabajo, de ahí salieron las siguientes actividades:

#### Colectivo de Apoyo para Personas Migrantes (COAMI)

La primera agrupación en participar del grupo ampliado fue el Colectivo de Apoyo para Personas Migrantes (COAMI) con un ciclo de cine debates. Este es un grupo de trabajo multidisciplinario, apartidista y sin fines de lucro, integrado por defensoras y defensores juveniles que actúan en pro del reconocimiento de los derechos de las personas migrantes en México, el cual tiene por objetivo incidir y contribuir en el acceso a la justicia de las personas migrantes a través de acciones con perspectiva de género y de derechos humanos que permitan su reconocimiento y empoderamiento como sujetos/as de derecho<sup>290</sup>.

#### Asamblea “Tequio Educativo”

El artista visual, Daniel Godínez, pese a que no formaba parte del ninguna colectividad, su trabajo está basado en el trabajo en comunidad. Por lo tanto invitó a un grupo de estudiantes de la licenciatura en educación indígena de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) y docentes de la UPN dispuestos a colaborar en conjunto para lograr un trabajo en el que se conjugara, en un solo material, las experiencias y soluciones de una problemática con la que todos se identificaban:

La salud. Esta actividad llevó por nombre “Tequio Educativo. Educación Vivencial”

#### Encuentro Akelarrecuir

Evento coordinado por Liz Misterio y Mirna Roldán en el que participaron hombres y mujeres artistas y estudiantes que ubicaban sus prácticas dentro del activismo feminista y queer/cuir; que pretendían generar discursos alternos sobre las especificidades culturales y sociales al género, analizando las formas en que estos crean subjetividades a través de la corporalidad como forma de acción política.

Para este encuentro se invitaron a activistas y otros colectivos que trabajaran desde esta línea de pensamiento, tales como:

Alex Aceves Bernal, Benjamín Martínez, Bloque Rosa, Carnesí, Colectivo piernas abiertas, Co-

---

290 Colectivo para personas migrantes (COAMI), *Integrantes*, s/p, (en línea), <[http://www.imumi.org/pnd/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37&Itemid=191](http://www.imumi.org/pnd/index.php?option=com_content&view=article&id=37&Itemid=191)>, consultado: 6 de mayo de 2015.

lectivo M.O.R.R.A, Colectivo Las Disidentes, David Gutiérrez, Denisse Alamillo, Jerry Shaw, Joyce Jandette, La Bala Damiana, Lechedevirgen Trimegisto, Marcía Santos, Miroslava Tovar, Nina Hoechtl, Sayak Valencia, Tadeo Cervantes, Valerie Leibold, Yecid Calderón.

### Encuentro “Que se abra otra puerta: deseos políticos a través de la diversidad sexual”

Este encuentro fue coordinado por César Aguirre, quien invitó a colectivos que luchaban por la defensa del respeto y la no discriminación de la diversidad sexual a través del cuestionamiento de las prácticas “heteronormativas”, y el replanteamiento de la sexualidad, identificando los problemas, ver posibles soluciones y actuando.

Este encuentro tuvo como invitados a los colectivos Generación G y Udiversidad A.C., La mansión de las Disolutas, Canal g, Juventud Anticapitalista, socialista y revolucionaria y Colectivo Universitario Udiversidad C.U.. Todos ellos grupos a favor de la defensa de la diversidad sexual.

### Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad

También nos acompañó la Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad (UCCS), organización no lucrativa conformada por un amplio grupo de investigadores y estudiantes de campos diversos dispuestos a asumir su responsabilidad ética frente a la sociedad y el ambiente, por lo cual ponen a disposición de la sociedad información útil para la defensa del mismo, ya que su objetivo es auspiciar la discusión libre y abierta sobre el papel de la ciencia en México, sus políticas, proyectos y líneas de investigación. Para ello, esta organización fomenta y apoya la creación de grupos de estudio, debates, foros y publicaciones; y busca propiciar el intercambio de opiniones, documentos y diagnósticos a lo largo y ancho del país. Por otro lado, también hace pronunciamientos públicos acerca de asuntos de carácter polémico, y participa junto con grupos y organizaciones sociales en la discusión amplia y objetiva de temas cruciales que involucran la ciencia y la tecnología.<sup>291</sup>

Esta unión se encuentra organizada por programas y grupos de trabajo como: Grupo Agricultura y Alimentación: Agrobiodiversidad, Agrotóxicos, Apicultura, Maíz transgénico; Grupo Bosques y Selvas: Selva Lacandona; Grupo Cambio Climático: El caso de México; Grupo Energía: Energías alternas en México; Grupo Observatorio Socioambiental: Ecotoxicología; Manifestaciones de Impacto Ambiental sin conflicto de intereses; Observatorio Socioambiental; Urbanización salvaje; Grupo Sociedad y Finanzas; Grupo Sustentabilidad; Morelos; Oaxaca.

<sup>291</sup> Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad (UCCS) *Acerca de la UCCS*, s/p, (en línea), <<http://www.uccs.mx/uccs/acerca-de>>, consultado: 6 de mayo de 2015.

## Encuentro de estrategias autogestivas y de auto-organización de grupos y espacio independientes de arte

El siguiente encuentro que se presentó en la exposición fue el “Encuentro de estrategias autogestivas y de auto-organización de grupos y espacios independientes de arte”, organizado por el Colectivo Néter, plataforma independiente y autogestionada por artistas que tienen en común determinadas temáticas y referencias visuales, como la cultura popular y de entretenimiento de las décadas de 1980 y 1990. Esto permite entender su trabajo como un movimiento generacional que cuenta con coherencia, cohesión y autonomía propia como propuesta creativa y acontecimiento cultural.<sup>292</sup>

Néter invitó a otras agrupaciones al encuentro, tales como: Taller Azotea, Galería anomalía, Residencias Artísticas por Intercambio (R.A.T.), KAIROS, Laboratorio 245, Otras obras, Colaborativo Mx, Proyecto Unisex, Festival de Organización Colectiva Autónoma para la Cultura y las Artes (FOCACULTA), Oficina de Arte, La pajarera, Regiones en Expansión, Drik Magazine, Colectivo Crea Arte en el Huizachtepetl, Colectivo Luz y Fuerza: Cine Expandido, NOD-OS, Arma blanca, Galería del Comercio, 6&Pico, Loliodo Comix y Fanzinorama, Mi verde morada, Noosfera de Arte para el Desarrollo A.C., Ágoras de Fuego, Espacio Vinculatorio de Arte, Operador de arte, VOLTA, Néter, The principes, CIA, La llama de la libertad, UCSJ, Curtiduría, Imagenario, Laboratorio a Cielo Abierto.

Con este encuentro, los grupos independientes y colectivos asistentes estaban interesados en crear espacios alternos a lo institucional con el objeto de dotarles la posibilidad de seguir produciendo obra de forma independiente.

Pese que para la selección de este nuevo grupo de trabajo, nuestra área tuvo una reunión con cada uno de ellos, no existió una charla previa con todos los grupos en conjunto que estaban por integrarse, como se hizo con el grupo de organizaciones civiles que estuvieron desde el principio, por lo que no se notaba un trabajo en común con el segundo grupo, sino actividades aisladas que parecían que no compartían intereses en común y se olvidó que eran grupos independientes y organizaciones que apostaban por el trabajo en colectivo o porque creían en una comunidad, eso unía, pero no se logró en la exposición. No obstante, con este nuevo grupo ampliado, con asociaciones civiles, colectivos y grupos independientes más jóvenes, la exposición se enriqueció con nuevos asistentes y problemáticas distintas presentadas. En consecuencia, el programa con el calendario de actividades del museo se dividió, además del Ciclo de mesas redondas, Ciclo de testimonios y talleres, en: Ciclo de cine debates y Ciclo de asambleas y encuentros.

292 Clctva Clctva, “Neter, un espacio para la reflexión” en *Cultura Colectiva*, s/p, (en línea), <artísticahttp://culturacolectiva.com/neter-un-espacio-para-la-reflexion-artistica/#sthash.ulG5qECG.dpuf>, consultado: 25 enero 2015.

### 2.4.4 LA PUESTA EN PRÁCTICA

Dos semanas antes de la inauguración, Kulunčić llegó a México para detallar ciertos elementos dentro de la museografía tales como los colores que se estaban utilizando, que realmente la sala invitara a entrar y que estuvieran los elementos centrales para ella: videos, mapas, la computadora con la página web, las mesas y las sillas. Sin embargo, en cuestiones de museografía, hubo cierta discrepancia entre ella y las curadoras, en el sentido que la artista proponía ocupar un muro con tarjetas para que el público pudiese realizar comentarios sobre la exposición, pero las curadoras no pensaban de la misma manera, puesto que argumentaban que en sala ya había suficientes elementos en las paredes, poner uno más haría que la exposición no luciera “limpia”. Finalmente, se decidió que ese muro de comentarios no se colocaría.

Además de ver los detalles del proceso museográfico, Kulunčić se dedicó a dar dos pláticas con el grupo de Enlace y Mediación (“Enlaces”), pues iban a ser ellos quienes le dieran vida a la exposición gracias a su apoyo para incentivación de la participación de los asistentes. Este grupo está integrado por estudiantes universitarios de distintas carreras que realizan su servicio social en el MUAC. Ellos se encargan de resolver dudas o dialogan sobre opiniones, puntos de vista y comentarios que surjan del público. Este consistía en dos pláticas, en la primera (Figura 20) se expuso el interés de la artista por visibilizar otras formas de contribución a la mejora del tejido social, además de explicar la forma en que se planeó la exposición en cooperación con las organizaciones civiles, la historia de cada una y las actividades que estas realizaban en su localidad, este ultimo contenido explicado a partir de los videos que se mostraban en sala.

En esta sesión se compartieron las dudas que tenían los Enlaces con respecto a la exposición, los tiempos, el tipo de actividades, la programación, su papel dentro de la



**Figura 20.** Anónimo (2013). Plática con Andreja K. y Enlaces, MUAC, Ciudad de México.

exposición y una pregunta que siempre estuvo presente a lo largo de la charla fue: ¿esto es o no arte?. A lo que la artista nunca contestó, puesto que su interés radicaba no en esa pregunta, si no en las posibilidades que la propia exposición tenían de transformación del espacio, los públicos y el diálogo que se pudiera dar en relación con la institución arte. Mas, les sugirió leer su libro y el folio de la exposición a quienes estaban interesados en indagar sobre el concepto de “arte” en su obra. Desde el inicio, hubo ciertas preguntas sin respuesta, que fueron generando tensiones al interior.

Tanto la artista como el equipo estaba muy entusiasmados con la tarea. No obstante, Kulunčić les expuso que ellos eran fundamentales para que la exposición tuviese éxito o no. Esto fue algo que pesó mucho para el área de Enlace y Mediación, puesto que ya habían tenido experiencias similares que no les había dejado un buen sabor de boca.

Para la segunda reunión en la sala de exposición con el grupo de Enlace y Mediación, hubo cierta tensión con respecto a la opinión de la artista y su participación dentro de la exposición que rompió de alguna forma la participación de los “Enlaces”. Esta fue la primera de varias coyunturas que abrió la exposición entre la institución y los sujetos ajenos a la misma, en este caso con la artista y el grupo mencionado.

Esta problemática se resolvió en una plática que tuvieron las curadoras Alejandra Labastida y Amanda de la Garza con el equipo de Enlace y Mediación y se acordó que la logística de la exposición seguiría en manos del departamento de Programas Públicos, que me incluía, y los Enlaces sólo serían un apoyo para la invitación del público a los eventos y darían la explicación a los(as) asistentes que tuvieran el interés en realizar las actividades lúdicas propuestas por cada organización.

Esto tuvo como resultado que cuando la exposición ya estaba en actividad, requeríamos mucho más apoyo técnico del grupo de Enlace y Mediación del museo, pese a que participaron activamente como público, en ocasiones necesitábamos a gente que nos ayudara a difundir las actividades y no se lograba una comunicación y trabajo en común dentro de la institución. Esto generó también algunas tensiones y “malestares” dentro de los departamentos educativos, pero también engendró preguntas en el museo en torno a la forma de trabajo y colaboración de los departamentos educativos.

En efecto, estas tensiones al interior de la exposición también germinó transformaciones en la misma, como la división clara del trabajo dentro del área de Enlace y Mediación con respecto al área de Programas Públicos, llamada posteriormente, departamento de Proyectos Públicos y Comunidades. Estas fueron los primeros giros que el museo enfrentó con la ya cercana llegada de la exposición, el diálogo entre la institución y una nueva mirada sobre el arte, comenzó a dar sus primeras “sacudidas”.

## 2.5 INAUGURACIÓN DE LA EXPOSICIÓN: CONTROVERSIAS Y PARADOJAS

Fue así como al exposición se inaugura el 28 de noviembre de 2013 en la sala 5 del MUAC y estaría abierta hasta el 2 de febrero de 2014, que de entre todas las salas amplias y nacaradas que hay en él, se vio por primera vez montada la exposición que llevaría por nombre: “Conquistando y construyendo lo común”.

La inauguración fue rica en palabras. (Figura 21) Cada uno de los representantes de las organizaciones civiles dio voz a sus inquietudes, esperando que el espacio no se valorara por los objetos al interior, si no por los sujetos participantes. A diferencia de otras inauguraciones en el MUAC, en esta se rompió el silencio y el ritual consignado al museo: la quietud y contemplación; en vez de ello se dio paso a los sujetos activos y estuvo llena de mucha emotividad y satisfacción.



**Figura 21.** Anónimo (2013). Inauguración de la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, el 28 de Noviembre de 2013, Sala 5 del MUAC, Ciudad de México.

Las organizaciones por su parte, llenaron de presencia el espacio. El ejemplo visual más claro de ello fue cuando doña Carmen pidió la palabra simbólicamente colocándose junto a la directora del museo, Graciela de la Torre, mientras daba el discurso inaugural, al término de las palabras de la directora, la señora Carmen tomó el micrófono y alzó la voz para recordar que las organizaciones estaban presentes y orgullosas de haber formado parte de la construcción de un proyecto que hablara sobre sus luchas y sus logros.

La exposición se diferenciaba de muchas otras. Comenzando con la museografía, cuando se entra a la sala, se puede notar, que es una de las salas del museo más pequeñas. Lo primero que llama la atención es el panel suspendido de cubierta color

verde, que da la sensación de un techo mucho más bajo del que se suele percibir en las salas del MUAC, el cual ilumina las mesas blancas y los bancos verdes y amarillos que están debajo de ella; de esta forma, la sala se percibe “acogedora” para el público que la ocupará.

Mapas de gran formato descansan sobre la pared lateral de la sala, indicando el lugar geográfico que ocupan las cuatro organizaciones civiles dentro de la Ciudad de México: Calpulli Tecalco A.C., Unión de Colonos Inquilinos y Socializantes de Vivienda Libertad A.C (Cananea), Centro de Acción y Reflexión Laboral (CEREAL) y Asamblea Comunitaria Miravalles. Las pantallas que se encuentran debajo de los mapas, reproducen las entrevistas realizadas a integrantes de dichas organizaciones.

Del lado opuesto a los mapas, se ubica una línea del tiempo que explica desde el proceso de construcción de la exposición hasta el cronograma de actividades que se llevarán a cabo dentro de la misma. Logrando una difusión inmediata con los asistentes (Ver Figura 22).



**Figura 22.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2013). Mesa redonda: “Periferias, instituciones y sociedades civiles”, MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

Junto a la línea del tiempo se encuentran las entrevistas realizadas por la artista a los teóricos: Carlos Aguirre, que habla sobre los movimientos sociales en América Latina, Hrvoje Juric que charla en torno a la democracia directa y Boris Gunjevic realiza un breve análisis la teología de la liberación. Cada uno de estos temas se vinculan con

la propia historia y conformación de las organizaciones presentadas.

Contiguo a las entrevistas antes mencionadas se encuentra el título de la exposición y de inmediato se sitúa una pequeña y oscura sala de proyección donde se puede observar la entrevista a doña Carmen, integrante de la organización Calpulli Tecalco, única entrevista que posee su propia sala de proyección.

Finalmente, el mobiliario consta de un librero escalonado, donde están dispuestos libros, folletos y actividades lúdicas referentes a cada organización y que la gente puede llevarse, este está construido con base en nichos cuadrículados que en ocasiones hacen la función de bancos y escritorios. Por un lado, los bancos son pequeños cubos que siguen la cromática verde y amarilla. Por el otro, las mesas, de forma trapezoidal, cuentan con una cubierta blanca que permite que los integrantes de las charlas puedan hacer notas directamente sobre las mismas. Todo este mobiliario puede adaptarse al número de participantes y al tipo de actividades que se llevan a cabo en la sala.

En la semana de apertura de la muestra, se impartió el primer taller por la propia Kulunčić: Taller de Social Practice (arte de práctica social). En donde se invitó, al público en general a formar parte del mismo y, a las organizaciones a conocer estrategias de auto-organización que la artista había puesto en práctica con otras comunidades en Zagreb. Sin embargo, las organizaciones no pudieron postergar sus actividades dentro de sus agrupaciones y pese a que hubo poco público por la escasa difusión que tuvo la misma exposición, recordando que ese presupuesto se utilizó en los anuncios de cada organización, la participación de los Enlaces ayudó a generar un ambiente activo y propositivo.

El papel que se tenía planeado para los Enlaces era, de cierta manera, de agentes educativos, pues serían los encargados de generar estrategias de activación en sala que permitieran a los participantes estar en un diálogo constante, que surgieran nuevos cuestionamientos y que la sala estuviera activa. De alguna manera, los Enlaces tendrían la responsabilidad de crear un ambiente propicio para la producción de aprendizajes, saberes, experiencias, etc.

Sin embargo, desde un principio se desvincularon de ese papel, ya que lo consideraron un lugar imposible. Con base en su experiencia en otras exposiciones que pretendían un mayor acercamiento de participación por parte del público, no se había logrado dicha participación, por tanto, no asumieron esa responsabilidad, que en realidad, era grande.

Algo que resultó de todo esto, pese a que los Enlaces no estaban de acuerdo con que en ellos recayera la responsabilidad de la acción, como la llama Walter Benjamin, fue que se sumaron como parte del público, y de esta manera, esa responsabilidad se trasladó al público, lo que generó que los participantes fueran los propios agentes educativos en sala, y en espacial, los Enlaces.

## 2.5.1 CICLO DE MESAS REDONDAS

La primera actividad, programada con el grupo de trabajo, en realizarse fue la mesa del 5 de diciembre de 2013, titulada: Bien común, exigibilidad, creatividad social y transformación social, en la que participó María Luisa Rivera y Mariano Salazar (Cananea), Angélica Palma y Fernando Palma (Calpulli Tecalco, Érik Archundia (Cereal), Oscar Pérez (Miravalle), Andreja Kulunčić y como moderador Ignacio Plá Pérez, curador de la exposición (Ver Figura 23).



**Figura 23.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2013). Mesa redonda: “Bien común, exigibilidad, creatividad social y transformación social”, MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

Los temas abordados en la mesa redonda giraron en torno a la apropiación y apertura del espacio público en el museo; la relación entre arte y autonomía; así como reflexionar sobre el arte y la auto-organización como formas de transgresión de los parámetros establecidos y el uso de los espacios para el pronunciamiento público. Como reflexión final quedó construir la dinámica del museo como un proceso vivo que también genere un proceso social.<sup>293</sup>

La segunda mesa, Redes y Sinergias, (Figura 24) se llevó a cabo el 16 de enero de 2014, en donde participaron como especialistas: Enrique Ortiz Flores (Hábitat internacional)<sup>294</sup> | Red Construcción Social del Vivienda), Rosa María Larroa Torres (doc-

<sup>293</sup> Andreja Kulunčić, “Mesa redonda: Bien común, exigibilidad, creatividad social y transformación social” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

<sup>294</sup> La Coalición Internacional para el Hábitat, constituye una red internacional independiente y sin fines



**Figura 24.** Fotografía de: Orestes Octli (2014). Mesa redonda: “Redes y Sinergias”, MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

tora en Estudios Latinoamericanos, UNAM), Manuel Alegría (licenciado en Ciencias de la Educación), Carlos Aguirre Rojas (Investigador del Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM) y como moderadora estuvo Amanda de la Garza, curadora de la exposición.

Esta mesa cuestionaba el sistema social actual basado en los modelos de enajenación y clasismo social. Las ponencias proponían la generación de un sistema de redes entre los activadores de vínculos sociales, como colectivos o asociaciones.

Desde miradas distintas, se ejemplificaron modelos de construcción de estrategias de organización y autogestión como de las comunidades zapatistas de Chiapas, utilizando términos como mandar obedeciendo y democracia directa para referirse al movimiento autónomo y anti-capitalista basado en un modelo estructural de asambleas rotativas que otorgan completo poder de decisión y acción al pueblo. También se remarcó la importancia de las asambleas de barrios comunitarias para destacar la di-

de lucro. Conformada por más de 350 organizaciones populares y no gubernamentales, académicos, institutos de investigación y capacitación y activistas en derechos humanos que trabajan en el campo del hábitat y la vivienda en alrededor de 80 países de todo el mundo.

Actúa como grupo de presión en defensa de los sin techo, los pobres y los que habitan en condiciones inadecuadas. Con status consultivo frente a la ONU, constituye una voz fundamental en la definición, promoción, defensa y concreción del derecho a la vivienda a nivel internacional. Habitat Internacional América Latina, *Coalición Internacional para el Hábitat (HIC)*, s/p, (en línea), <<http://www.hic-al.org/hic.cfm>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

versidad social en un área específica, contribuyendo al mejoramiento de la comunidad y contemplando a la educación como estrategia de vinculación. Por otro lado, se aludió al concepto de soberanía alimentaria para referirse a la necesidad de ser independientes en los modos de producción y de organización agroecológica para que pueda ser un proceso de emancipación de los territorios comunitarios.<sup>295</sup>

Finalmente, la mesa concluyó con la participación y opiniones en la que se resumió los pilares para la creación de redes organizativas mediante una sinergia social, un respeto por el conocimiento surgido de la cultura popular, una postura de acción social y la vinculación de colectivos. Además, se discutió la defensa auto-organizativa de la población de Michoacán, Guerrero y Oaxaca como síntoma para un estallido social que permita una revolución benéfica.<sup>296</sup>

La última de las mesas de discusión, Periferias, instituciones y sociedades civiles, (Figura 25) se llevó a cabo el 30 de enero de 2014, con la participación de Pedro Moctezuma (Dirección de Programas de Investigación de Sierra Nevada, UAM), Wistano Luis Orozco (abogado constitucionalista), Héctor Celedón Muñiz (maestro en Ecología y ciencias ambientales, UNAM), Santiago Miguel Reyes (doctor en Economía social, Universidad Iberoamericana), Manuel Arias Leal (Sociólogo, UNAM) y como moderador, Erik Archundia (integrante de Cereal).



**Figura 25.** Fotografía de: Orestes Octli (2014). Mesa redonda: “Redes y Sinergias”, (Carlos Aguirre Rojas) MUAC, Ciudad de México

295 Andreja Kulunčić, “Mesa redonda: Redes y sinergias” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

296 *Idem*.

Dicha mesa tenía como punto de partida problematizar en torno a la inequidad, fragmentación, exclusión, marginación y violencia; situaciones que caracterizan en muchos casos a las periferias urbanas de la Ciudad de México; pero al mismo tiempo reflexionaba sobre dichas periferias, lugares donde se han gestado procesos sociales y proyectos culturales comunitarios de gran alcance basados tanto en la auto-organización como en la construcción de diálogos y negociaciones con instituciones y otros sectores de la sociedad civil.

## 2.5.2 CICLO DE TALLERES Y TESTIMONIOS

Otro elemento sustentante de la exposición fueron los testimonios de integrantes de las organizaciones que hablaran sobre su propia experiencia dentro del grupo (Ver Figura 26). Los testimonios se impartieron los sábados a medio día (2 horas), estos consistían en platicar la conformación de la organización desde el sujeto hablante y participe. No era una historia construida a través de los textos, si no a través de las voces de los propios luchadores sociales.

Era un acercamiento a una historia no escrita, pero que se resguarda en la memoria



**Figura 26.** Fotografía de: Rubí Alejandra Lora Tirado (2014). Testimonio con María Luisa Rivera Grijalva, MUAC, Ciudad de México.

colectiva y que constituye también el propio sentido de mundo de los que la portan. Además esta voz era una voz subjetivada y objetivada en colectivo, en diálogo con el público y en construcción con el otro “ajeno”, pero dispuesto a preguntar, escuchar y compartir su propia voz.

Posteriormente, el 18 de diciembre se impartió el primer taller dirigido por las organizaciones dentro de sala 5 que fue el de “Derechos humanos laborales en los mundos del trabajo”, efectuado por Erik Archundia, Manuel Padrón, Lucía Maldonado, Graciela Muñoz y Gabino Jiménez, todos integrantes de Cereal. El cual iba dirigido a cualquier persona trabajadora con el objeto de acercarle las herramientas para conocer sus derechos laborales y los mecanismos prácticos para su defensa y de esta forma conseguir el ejercicio pleno de nuestra dignidad humana.

El primer paso para defender nuestros derechos era conocerlos. En palabras de Erik Archundia: «Nadie defiende lo que no conoce»<sup>297</sup>. Por ello, el principal eje del taller fue dar a conocer nuestros derechos como trabajadores para así tener la plena conciencia de exigirlos.<sup>298</sup>

Otro de los talleres impartidos dentro de sala 5 fue el de “Herramientas para el autodiagnóstico y la auto-organización”, el 18 de enero de 2014, realizado por un integrante de Miravalle, Jorge Carbajal.

La pregunta inicial del taller fue ¿qué es evaluar? ¿no es posible homogeneizar la evaluación sean o no proyectos sociales? Jorge Carbajal, integrante de la Asamblea Comunitaria de Miravalle nos mostró la metodología utilizada en Miravalle para diagnosticar las necesidades internas y el proceso por el cual se llegan a acuerdos dentro de la misma. El primer elemento que Carbajal expuso fue potencializar la puesta en común por medio de la construcción un ambiente abierto y agradable, en el cual, los individuos se desarrollen de la mejor manera, dentro del diálogo. Fue ese mismo ambiente el que se propició en sala, invitando al público a ser parte y participar dentro del taller, de esta forma el taller se hizo mucho más enriquecedor y formativo.<sup>299</sup>

El taller que estuvo a cargo de Calpulli y fue impartido por dos de sus integrantes, Héctor Celedón y Angélica Palma, fue llevado a cabo el 29 de enero. Dicha actividad se nombró “Xopantlacualli: Identificación y uso de plantas silvestres comestibles de verano”. Aunque el público en general también se interesó y participó en el taller, Angélica pidió apoyo al museo para invitar a niños de alguna escuela, grupo o localidad de la Ciudad de México que vinieran especialmente a dicho taller.

---

297 MUAC, *Transcripción segunda reunión del 1º agosto 2015*, p. 9.

298 Andreja Kulunčić, “Taller de herramientas para el autodiagnóstico y la auto-organización” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

299 *Idem*.

Fue así como, el museo, con ayuda del departamento de Enlace y Mediación contactó particularmente a un albergue que frecuentemente es invitado a participar con ellos en actividades dedicadas al público infantil. En esa ocasión invitaron a niños y niñas de entre 8-12 años, del Centro de Asistencia e Integración Social de “Azcapotzalco” (CAIS), albergue que brinda atención a niñas y niños de 3 a 13 años con problemas de maltrato infantil, desintegración familiar, abuso sexual, extravío, abandono, extrema pobreza y orfandad.<sup>300</sup>



**Figura 27.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2014). Taller: “Xopantlacualli: Identificación y uso de plantas silvestres comestibles de verano”, MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

En el transcurso del taller se repartieron libros con las fotografías y nombres de las plantas silvestres que podemos encontrar con facilidad en la Cuenca de México y que son comestibles. De esta forma los niños y niñas fueron identificando plantas que ellos conocían y que no sabían que se podían comer, como es el caso del trébol de cuatro hojas.

Posteriormente, Héctor Celedón y Angélica Palma nos explicaron que estas plantas son llamadas en náhuatl Xopantlacualli que significa “el mundo de las plantas verdes”. Y fue así como nos comenzaron a contar la leyenda del Xopantlacualli, leyenda construida gracias a la historia oral de Milpa Alta.<sup>301</sup>

Finalmente, los niños identificaron ciertos personajes de la leyenda con topónimos realizados por el artista visual mexicano Fernando Palma<sup>302</sup>, hermano de Angélica

300 Gobierno del Distrito Federal, *Instituto de Asistencia y de Integración Social*, s/p, (en línea), <<http://www.iais.df.gob.mx/cais.php>>, consultado: 6 de mayo, 2015.

301 Andreja Kulunčić, “Xopantlacualli: Identificación y uso de plantas silvestres comestibles de verano” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

302 Artista visual mexicano nacido en la Ciudad de México en la Delegación Milpa Alta, su obra se

Palma. El taller cerró con gran satisfacción por parte de los participantes y los que lo impartieron.

El último taller que se ejecutó en la exposición fue “Caminos hacia la equidad. Adquiriendo una perspectiva de género”, impartido por María Luisa Rivera, integrante de Cananea, llevado a cabo el 1 de febrero de 2014. Ella tenía una preocupación particular por el papel de la mujer en México, dentro y fuera de la lucha social, puesto que seguía viendo grandes inequidades, tanto en el interior de las organizaciones civiles, como al exterior. Es por esto que, desde las primeras reuniones, pidió un espacio para la impartición de dicho taller.

En este taller, María Luisa invitó a los asistentes a escribir en una hoja virtudes y defectos de cada uno para luego compartirlas en voz alta, después, puntualizó que las virtudes de una mujer también las puede poseer un hombre y viceversa, al igual que los vicios entre ambos.



**Figura 28.** Anónimo (2014). Taller: “Caminos hacia la equidad. Adquiriendo una perspectiva de género, MUAC”, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

También, entre los asistentes y María Luisa escucharon diferentes canciones como “El mil amores” de Pedro Infante, reflexionando en torno al estereotipo del macho mexicano y el papel de la mujer limitado al hogar para servir a su esposo y a los hijos, cocinar y satisfacer al hombre.<sup>303</sup> Posteriormente escucharon “Esta situación” de Beatriz Adriana, cuestión contraria a la canción de Pedro Infante, donde se recalca la inconformidad del rol de la mujer y la inexistencia de un apoyo mutuo. El taller terminó con muchas preguntas que los asistentes se llevaron como reflexión.

caracteriza por trabajar con tecnología y estética en todas sus obras y por hacer un rescate de la memoria prehispánica. Ha expuesto en museos como El Chopo, MUAC y CENART.

303 Andreja Kulunčić, “Taller: Caminos hacia la equidad. Adquiriendo una perspectiva de género” s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

### 2.5.3 CICLO DE CINE DEBATES

En el Ciclo de cine debates se presentó el Colectivo de Apoyo para Personas Migrantes (COAMI), que participó con el documental titulado «Entre serpientes y escaleras. Migrantes desaparecidos», en el que asistieron migrantes de distintos lugares de México y Sudamérica. El documental cuenta las historias de aquellos que un día salieron de sus casas en busca de una vida mejor y nunca volvieron, así como la de aquellos que les sobreviven. El eje de discusión fue el problema de los desaparecidos en México y, particularmente, el de los migrantes desaparecidos, visto no sólo de manera, tangencial sino que permanece al margen de las políticas públicas aún cuando los efectos que tiene en el tejido social son extremadamente graves.<sup>304</sup>

Como parte también del Ciclo de cine debates, nos acompañó el grupo de estudiantes e investigadores dispuestos a asumir la responsabilidad ética de defender el impacto ambiental por medio de pronunciamientos públicos con argumentos consolidados desde la ciencia, llamados Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad (UCCS).

Durante el transcurso de la muestra, la UCCS fue representada por Shanty Acosta y Fernando Córdova, quienes presentaron el 19 y 29 de enero, dos filmaciones por día, con películas y documentales que exponían las problemáticas en México derivadas del poco cuidado del medio ambiente. Este ciclo de cine debate se llamó: “Entre la conservación y el activismo” (Ver Figura 29).

En la primera sesión se proyectó el documental *El Axolote*, de la UNAM y la película *Las criaturas extrañas* de Nick Baker. La discusión del documental se centró en la pregunta ¿Es posible recuperar al axolote de Xochimilco?. Como invitado para la charla asistió Luis Zambrano González, doctor en Biogeografía de la Conservación e investigador del Instituto de Biología de la UNAM.

Como cierre del diálogo se expresó la preocupación de la extinción de este animal endémico, ya que, a pesar de los criaderos que existen, no es posible regresarlos a su ambiente natural, ya que es un entorno enfermo y contaminado. Es por eso que se necesita, antes que nada, regresar a la chinampería en Xochimilco y así purificar y limpiar el entorno del Axolote.<sup>305</sup>

La segunda sesión de ese día se trató sobre la proyección: *El Futuro de la Comida*, teniendo como eje de discusión los alimentos transgénicos en México, moderada por Elena Álvarez Buylla, doctora en Ciencias de Genética y Botánica por la Universidad de California, Berkeley, presidente de la UCCS y coordinadora del Programa Agricultura y Alimentación, Grupo de Maíz Transgénico de la UCCS (Figura 30).

304 Andreja Kulunčić, “Cine debate: Entre la conservación y el activismo” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

305 *Idem.*



**Figura 29.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2014). Cine debate. "Entre la conservación y el activismo" (Luis Zambrano González), MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

Como punto nodal del diálogo se dijo que no debemos permitir que los campos mexicanos se contaminen de alimentos transgénicos. Por el contrario, es necesario que apoyemos la producción mexicana comprando productos del país libres de transgénicos y exigir a las autoridades correspondientes la etiquetación de los productos transgénicos y no transgénicos.<sup>306</sup>

En el día dos del ciclo se presentó en la primera sesión la proyección de *Por un río Atoyac con vida: Agua, salud y medio ambiente*. El eje de discusión fue el riesgo ambiental de los ríos en México, como invitado moderador asistió Omar Arellano Aguilar, doctor en Ciencias del Instituto de Ecología de la UNAM (Figura 31).

Dentro de la discusión se trataron temas como las formas de creación de redes que permitan obtener un mayor impacto en la defensa del patrimonio natural del país; la búsqueda de ayuda internacional para obtener una mayor presión en la toma de decisiones, la cual trae consigo otras consecuencias como el poco compromiso social dentro del país para asumir y responsabilizarse de los actos que afectan nuestro patrimonio natural. En otras palabras, se expuso que la ayuda internacional se «hace cargo» de la presión y la sociedad civil no se preocupa por exigir desde dentro. En consecuencia, no se construye una cultura de la exigibilidad y las problemáticas internas no se permean en lo social. De esta manera, las autoridades actúan en pro de las exigencias internacionales y no de las nacionales.<sup>307</sup>

Como última sesión del día y del ciclo de cine debates se presentó el documental *Azul Intangible* de Eréndira Valle, al que asistieron estudiantes de nivel secundaria interesados en el documental particularmente.

306 *Idem.*

307 *Idem.*



**Figura 30.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2014). *Cine debate: "Entre la conservación y el activismo"* (Elena Álvarez Buylla), MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>



**Figura 31.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2014). *Cine debate: "Entre la conservación y el activismo"* (Omar Arellano Agui-lar), MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

Este fue un caso particular, puesto que una profesora de nivel secundaria, les pidió a sus estudiantes ver la película en la Cineteca Nacional, lamentablemente o afortunadamente, para esas fechas, la Cineteca ya no tenía en cartelera la película. Sin embargo, sus estudiantes encontraron en internet que dicho documental se proyectaría en una de las salas del MUAC. De esta manera, la profesora fue a hablar personalmente al museo con la encargada de la logística, es decir, conmigo, para preguntar si era posible invitar a sus tres grupos a la proyección. Quedé de confirmar a la profesora, sobretodo por el tamaño de la sala que no era muy grande, lo platiqué con Plá y él me propuso decirle a la profesora que para esa ocasión podría invitar a un grupo al cine debate y podríamos hacer un segundo cine debate con la UCCS para que pudiesen asistir sus tres grupos al auditorio del museo. La profesora aceptó y en esa primera ocasión asistió con uno de sus grupos de secundaria.

La problemática de la discusión se centró en los mega-proyectos turísticos en Baja California, en particular el caso de Cabo Pulmo, teniendo como moderador a uno de los representantes de la UCCS, Fernando Córdova, doctor en Ciencias Biológicas por parte del Instituto de Biología de la UNAM y Coordinador del Grupo Análisis de Manifestaciones de Impacto Ambiental del Programa Observatorio Socioambiental de la UCCS.

Dentro de la discusión el público se preguntó cómo era posible poder contribuir a defender nuestro medio ambiente. A esto, Fernando Córdova contestó que la mejor manera, de ayudar era uniéndose a la causa y no quedarse parado, es decir, buscar un grupo en Xochimilco, Iztapalapa, Coyoacán o en cualquier lugar de la Ciudad que estuviesen luchando y defendiendo el impacto ambiental, ya sea dando una cooperación o integrándose a alguno de los grupos, “esa es la mejor forma de comenzar a hacer algo por nuestro entorno”.<sup>308</sup> El cierre del ciclo de cine debate propuesto por la UCCS superó las expectativas de la propia organización por el interés que despertaron los temas discutidos a lo largo del mismo.

El ciclo de cine debate se introdujo en fechas distintas a lo largo de la exposición para poder respetar la diversidad de actividades que se fueron desarrollando a lo largo del tiempo expositivo de la muestra.

En cuanto a la proyección del documental en el auditorio, se gestionó una fecha al término de la exposición, donde fue el mismo Fernando Córdova, quien volvió a dirigir el debate. En esa ocasión asistieron los tres grupos de la profesora y los padres de familia.

#### 2.5.4 CICLO DE ASAMBLEAS Y ENCUENTROS

Como parte de otro nodo en el programa de actividades de la exposición se encontraba el Ciclo de asambleas y encuentros. La primera asamblea que se llevó a cabo fue la Asamblea del Consejo de Milpa Alta, organizado por Calpulli, a la que asistieron integrantes del Consejo y habitantes de Milpa Alta.

---

308 *Idem.*

La Asamblea comenzó con un canto en náhuatl acompañado de una guitarra. Posteriormente hubo una serie de poemas en náhuatl (Figura 32). Al iniciar la Asamblea cada uno de los integrantes del Consejo se presentó.

Durante el transcurso de la plática se trataron de definir prioridades para el pueblo de Milpa Alta y el eje transversal que guió toda la conversación fue la defensa del patrimonio tangible e intangible de Milpa Alta, lucha indiscutible de Calpulli, en la que se puso sobre la mesa desde la defensa y resguardo del sistema de terrazas prehispánicas que aún persisten en Milpa Alta, como la difusión y conservación de la lengua náhuatl. En ella se llegó a acuerdos importantes con el Consejo de Milpa Alta, que para Calpulli significó inicio importante para lograr la protección del patrimonio cultural y natural de Milpa Alta (Ver Figura 33).



**Figura 32.** . Fotografía de: Isis M. Yépez (2014). “Asamblea del Consejo de Milpa Alta” MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

Finalmente, se abordaron algunas propuestas como: proyectos arqueológicos de investigación para la defensa del patrimonio tangible y un centro de documentación e investigación de la lengua náhuatl para la conservación del patrimonio intangible.

El siguiente encuentro que se presentó en la exposición fue el “Encuentro de estrategias autogestivas y de auto-organización de grupos y espacios independientes de arte”, gestionado por el Colectivo Néter. La tarea de este colectivo se centró en convocar a colectivos y grupos independientes de arte como Cráter Invertido, colectivo invitado a participar en la Bienal de Venecia 2015<sup>309</sup>. También fueron colectivos del interior de la República como La pajarera (Puebla), Otras Obras (Tijuana) y Estación Cero Lab

309 La tempestad, “Artistas en Venecia 2015” en *La Tempestad*, s/p, (en línea), <<http://latempestad.mx/bienal-venecia-2015-tania-bruguera-bruce-nauman-cooperativa-crater-invertido-steve-mcqueen-thomas-hirschhorn-rosa-barba>>, consultado: 6 de mayo de 2015.



**Figura 33.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2014). “Asamblea del Consejo de Milpa Alta”, MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

(Oaxaca), así como otros más de la Ciudad de México: La Quiñonera, Casa Maauad, Atea, Galería de Comercio, Luz y Fuerza, Neza Arte Nel, Colectivo AM, VOLTA, The Principes, Laboratorio de Arte Actual, La Compañía, entre otros. Con ella se buscaba “crear una red de comunicación entre los espacios independientes de arte del país”<sup>310</sup> (Ver Figura 34).

El encuentro se centró en las estrategias necesarias para la autogestión y la auto-organización. También se entabló un diálogo sobre la colaboración o no colaboración con las instituciones, el papel que fungen éstas y la forma de aprovechar el apoyo de las mismas. No obstante, hubo colectivos que no compartieron esta idea y se centraron en la absoluta independencia y distancia con las instituciones, postura irónicamente propuesta dentro de los recintos del MUAC.

Por otro lado, se problematizó acerca del porqué ser independientes, cuáles son las circunstancias o motivos de serlo, llegando a reflexiones tales como la satisfacción y el disfrute de producir obra y experimentar tomando sus propias decisiones como colectivo, de esta forma la libertad de creación parece ser más rica.<sup>311</sup> El encuentro terminó con varios puntos pendientes, por lo que la sesión de cerró planteando la posibilidad de otro encuentro, el cual se dio en La Casa del Lago.<sup>312</sup> Aunque esta ya no fungió en

310 Operador de Arte, *op. cit.*, s/p.

311 Andreja Kulunčić, “Encuentro de estrategias autogestivas y de auto-organización de grupos y espacios independientes de arte” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

312 Arte inflamable, “Entrevista a Tamara Ibarra” en *#ArteInflamable*, *Gastv.mx*, s/p, (en línea), <<http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/>>, consultado: 6 de mayo de 2015.

el marco de la exposición Conquistando y Construyendo lo Común, la plataforma del MUAC fue un punto de visibilidad y anclaje hacia otros encuentros subsecuentes.

La siguiente actividad de esta índole se llevó a cabo con el nombre “Tequio Educativo. Educación Vivencial” Coordinado por Daniel Godínez, artista visual, quien invitó a profesores y a estudiantes de la Licenciatura en Educación Indígena de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN).

La raíz etimológica del Tequio proviene del náhuatl *tequitl* ‘tributo; trabajo’, de *tequi* ‘cortar, cazar, labrar’. Es decir, se refiere a una tarea o faena (servicio social) “sin paga que realiza cada miembro de una comunidad indígena, en muchos pueblos indios y mestizos, en favor de la colectividad: El camino se hizo por tequio”.<sup>313</sup>



**Figura 34.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2014). “Encuentro de estrategias autogestivas y de auto-organización de grupos y espacios independientes de arte” MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

El tema correspondiente al tequio fue «salud». En primera instancia hablamos sobre lo que significa la palabra salud desde nuestra experiencia. Posteriormente, Daniel nos pidió que diéramos una propuesta para mejorar nuestras propias condiciones de salud. Finalmente, se realizó un recetario con las propuestas de cada uno de los integrantes del tequio. El recetario fue nombrado «Solo por hoy» y las propuestas iban desde tener una buena alimentación hasta sonreír todos los días.<sup>314</sup>

313 “Tequio” en *Academia Mexicana de la Lengua*, s/p, (en línea), <<http://www.academia.org.mx/tequio>>, consultado: 6 de mayo de 2015.

314 Andreja Kulunčić, “Asamblea: Tequio Educativo. Educación vivencial” en *Comunidades Creativas*,



**Figura 35.** Fotografía de: Isis M. Yépez (2014). Encuentro: “Que se abra otra puerta: deseos políticos a través de la diversidad sexual”, MUAC, Ciudad de México, Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

Otro de los encuentros que se llevaron a cabo en el marco de la exposición fue el encuentro “Que se abra otra puerta: deseos políticos a través de la diversidad sexual” (Figura 35) que tuvo como invitados a los colectivos Generación G y Udiversidad A.C., La mansión de las Disolutas, Canal G (canal por Internet del colectivo Generación G), Juventud Anticapitalista, socialista y revolucionaria y Colectivo Universitario Udiversidad C.U.. Todos ellos grupos a favor de la defensa de la diversidad sexual.

Este encuentro comenzó con una frase que abrió discusión a lo largo del evento: “A nosotros nos llegan a excluir, por parte de la lógica capitalista, nos acusan de criminales, viéndonos como una patología de la sociedad, pero vemos que la sexualidad es una construcción social y la heteronormatividad es una tipificación que nos imprime”.<sup>315</sup> Es así como inició el encuentro de diversidad sexual.

La diversidad sale a defenderse únicamente desde cada una de sus perspectivas, pero aún requiere que dichas perspectivas se unan a la lucha y a la exigencia de nuevas condiciones sociales. Es decir, lograr la unión como jóvenes para llegar a nuevos acuerdos sin las diferencias que puedan desunir.

También se cuestionó el papel del arte como forma de posibilidad de cambio y se dijo que: “El arte trasciende el estado, el arte es parte también de una superestructura, se distribuye de un modo desigual. El artista nunca ha sido una figura deseada y

---

s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 5 de mayo de 2015.

315 Andreja Kulunčić, Encuentro “Que se abra otra puerta: deseos políticos a través de la diversidad sexual” en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 6 de mayo de 2015.

el activismo también, es una necesidad social más amplia”.<sup>316</sup> Todo ello concluyó con la frase: «no sabemos qué camino tomaremos, pero sabemos hacia dónde vamos».<sup>317</sup>

Para darle fin a este marco de eventos, se presentó el último encuentro, titulado “Akellarre Cuir”, coordinado por Liz Misterio y Mirna Roldán (Figura 36). En este encuentro se trataron diversos tópicos, entre ellos la definición del concepto Queer y cómo las diferentes personas lo llevan a cabo. Se habló sobre las experiencias de vida de los propios ponentes y cómo luchan por que su sexualidad sea aceptada socialmente y no discriminada como los tabúes sociales lo dictan.



Figura 36. . Anónimo (2014).  
Encuentro “Akellarre Cuir”,  
MUAC, Ciudad de México,  
Recuperado de: <http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>

Se presentaron los diversos trabajos que han realizado los ponentes, como videos, performance, oratoria, poemas, historias de vida, etcétera. Después de las presentaciones, se invitó a los asistentes a un pequeño pic-nic para poder compartir sus comentarios de lo sucedido en la sala 5 del museo para regresar y continuar con sus actividades.<sup>318</sup>

Estas actividades permitieron un alcance de públicos y temáticas diversas que se abrían a nuevas discusiones dentro del museo. En esta ocasión el público era parte esencial de la exposición, puesto que era gracias a la participación de los interesados que se construía en objeto artístico. En un espacio que no es considerado como un lugar de encuentro, sino de tránsito entre las obras: “Sabemos que el museo no es un espacio con el que muchas personas se identifiquen, por su propio proceso histórico en el que converge”.<sup>319</sup>

316 *Idem.*

317 *Idem.*

318 Andreja Kulunčić, Encuentro “Akellarre Cuir”, en *Comunidades Creativas*, s/p, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/community/activities.php>>, consultado: 6 de mayo de 2015.

319 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Amanda de la Garza (...)*, p. LXXXV.

Dicho proceso se vincula con la propia racionalidad del museo, la cual consiste en “inculcar conocimientos de toda índole donde la antigüedad helénica y el esplendor romano integraban los puntos de referencia ‘clásicos’ de una idea de historia universal”<sup>320</sup>. Con el paso del tiempo, esa racionalidad se transformó en la contemplación de la obra humana. Este acto de revaloración trajo como consecuencia el giro del uso del museo como un medio de comunicación de valores y mensajes culturales polisémicos.<sup>321</sup>

En palabras de Amanda de la Garza, una de las curadoras de la muestra, pareciera que “el museo es algo aparte de la sociedad y en realidad también forma parte de ella, sin embargo, en el imaginario se ha construido que sólo cierto tipo de gente se puede acercar al museo y que por lo tanto no es posible aproximarse al discurso que se tiene en él”.<sup>322</sup>

No obstante, los públicos que se acercaron a las actividades de la exposición, eran muy diversos, lo que permitió un enriquecimiento de las discusiones y de la respuesta del público para la exposición.

Sin embargo, el tiempo en el que estuvo la exposición fue de dos meses, muy corto para un trabajo que requería la participación del público de manera, tan constante, lo que significó una desventaja para la muestra. La respuesta de la gente comenzó a ser más evidente cuando las actividades estaban por finalizar en la exposición, es decir, hubo gente que fue más de dos veces al museo para visitar las actividades de la exposición.<sup>323</sup> Pero, muchas otras sólo entraban a la sala, observaban movimiento y participación de los grupos y salían de esta sin preguntar de qué iba la discusión.

Estas y otras problemáticas, en lo que respecta a nuestro departamento, las fuimos analizando en el desarrollo de la exposición, pero también en el cierre de ésta se pudo vislumbrar con más claridad algunos inconvenientes que se pudieron haber evitado. Un ejemplo de ello fue que no hubo una sistematización clara de los participantes de la exposición, puesto que fue algo que no planeamos antes, sin embargo, las hojas de registro nos ayudaron a notar cierta frecuencia de asistentes, pero en ocasiones sin dejar algún dato para contactarlos a otras actividades en la misma sala. Otro de los incidentes que observamos fue que los integrantes del grupo ampliado como los integrantes de las organizaciones civiles del grupo de trabajo no tuvieron la oportunidad de socializar y crear realmente un trabajo en común de toda la exposición.

Pese a ello, la exposición logró incentivar el interés por estas alternativas de acción social y revestimiento del tejido social, ya que tanto una parte del público como los propios integrantes de las organizaciones lograron asistir más de una ocasión a las actividades de la exposición.

320 Luis Gerardo Morales Moreno, “Patriotismo y modernidad en el museo Nacional de México” en *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional*, p. 26.

321 *Idem*.

322 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Amanda de la Garza (...)*, p. LXXXV-LXXXVI.

323 Esto se constata gracias a las hojas de registro que llevábamos a cada actividad, además de comenzar a ver caras conocidas dentro de la sala.

## 2.6 DESPUÉS DE LA EXPOSICIÓN: TENSIONES Y SOSIEGOS

La exposición logró construir un lugar de encuentro y discusión y, a su vez, se generaron, en el transcurso de ésta, conflictos, inconformidades y tensiones dentro y fuera de la institución. Una de ellas fue la clausura de la misma, puesto que no hubo “cierre alguno”. Por lo general, en el MUAC las exposiciones terminan y no hay un ritual de clausura. Sin embargo, para la obra de Kulunčić, que comenzó con gran interacción con distintos grupos, finalizó con un silencio ensordecedor que simplemente no dejó rastro de la actividad suscitada en la sala 5 del museo. Como también mencionó Ignacio Plá: “Hubo una tercera o cuarta etapa que tuvo que ver con procesar todo eso que sucedió, que no se ha hecho del todo y yo creo que Andreja ya no hizo (...) Ahí está lo más difícil, ahí es donde se ve la responsabilidad como espacio mismo, como museo y como área de dar ese seguimiento”.<sup>324</sup>

Como integrante perteneciente a la institución, entendiendo a ésta como la forma oculta de la producción y la reproducción de las relaciones sociales dominantes<sup>325</sup>, ese silencio significó, en mi experiencia, una respuesta de la institución con respecto a la muestra, que marcó una línea de resistencia que no hizo a la muestra más visible, sino que hubo una especie de indiferencia por parte de los poderes del museo. Con la artista, por su parte, se tuvo una videoconferencia vía Skype en la que le comentamos nuestro “parecer” con respecto a la exposición. No obstante, ¿qué más? ¿qué sigue después de ver que sí puede haber participación del público en un espacio como el museo, un espacio que desde su genealogía parecía impensable que fuese un espacio de discusión y socialización de información, de saberes y de visibilidad?

Ese momento de diálogo que estuvo presente en la exposición se puede construir y solidificar en un espacio de reflexión y la socialización de conocimiento, de construcción de sentidos, de significados y de mundos.

En otro punto, también hubo ciertas incomodidades por parte de algunos integrantes del equipo de trabajo por la poca presencia de la artista a lo largo de la exposición: “Hay una parte que Andreja dejó en manos nuestras, que es loable. Sin embargo, más de la mitad de la exposición la hicimos nosotros [como área de Proyectos Públicos y Comunidades]”.<sup>326</sup>

Por otro lado, a lo largo de la exposición hubo varios momentos de tensión entre lo institucional y la muestra en sí. Como por ejemplo, algo que incomodaba mucho

324 Yépez Rodríguez, Isis Mariana, *Entrevista con Ignacio Plá*, curador de la exposición “Conquistando y construyendo lo común”.

325 Marta Malo de Molina, “Nociones Comunes, parte 2: del análisis institucional a experiencias contemporáneas entre investigación y militancia” en *Eipcp*, *Instituto europeo para políticas culturales progresivas*, s/p, (en línea), <<http://eipcp.net/transversal/0707/malo/es>>, consultado: 22 de mayo de 2015.

326 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Ignacio Plá* (...).

a los asistentes era que solamente la entrada a “sala 5”, donde se encontraba la muestra, no se cobraba, pero fue muy complicado “vigilar” que los participantes sólo fueran a dicha sala. Aunado a ello, no se logró que en el plazo de la exposición no se cobrara al público la entrada al museo, con el fin de evitar molestias y así invitar y facilitar al público una mayor cercanía al museo.

Por otra parte, se cuestionó a lo largo de toda la muestra, tanto al exterior como al interior de la propia institución, si la obra del artista podía ser considerada como arte o no. Kulunčić, explicó que no se podía considerar como una pieza de arte sólo un elemento de la exposición, si no toda en su conjunto. Sin embargo, en el sentido de ejemplificar cómo es que una discusión puede ser pensada como obra de arte, Pablo Helguera<sup>327</sup> expone que, el arte, en tanto es creado para ser comunicado o experimentado por otros, es social<sup>328</sup>; la conversación, por su parte, es el centro de la sociabilidad, del entendimiento colectivo y la organización<sup>329</sup>. En este sentido, el arte se manifiesta desde otros soportes ya no la pintura, la escultura o las instalaciones como medios de interpretación y comunicación con el otro que “recibe”, si no en la comunicación y experiencia de los sujetos enmarcados en un ambiente que genera cuestionamientos sobre problemáticas en común. No sólo es “recibir”, si no “participar”, donde el acto dialógico es un acto de emancipación.<sup>330</sup>

Las dinámicas de organización están tomando lugar en los contextos de arte contemporáneo, algunos trabajos pretender lograr una relación de entendimiento entre el arte y el discurso y reflejar la manera en que una afecta a lo otro; en otros de los casos, que va más ligado con la propuesta de Kulunčić, es la validación del arte dialógico como forma de arte socialmente comprometido.

La menta del trabajo artístico consiste, desde esta mirada, en crear un espacio en donde cualquier diálogo pueda tomar lugar.<sup>331</sup> Esta sería la diferencia entre una experiencia artística dentro de un espacio creado para el diálogo, la confrontación, el cuestionamiento, los conocimientos y saberes y las soluciones de problemáticas, a cualquier otro espacio donde se de una conferencia, congreso, clase, seminario, etc., y las

327 Artista mexicano. Es licenciado en Artes Visuales por la ENAP y por el Instituto de Arte de Chicago. Su obra se ha expuesto en Europa, Estados Unidos y Latinoamérica. Es parte de varias colecciones como del Museo del Barrio de NY y del Mexican Fine Arts Center Museum. Reside en Nueva York donde trabaja con la instalación, la escultura, la fotografía, el dibujo, el arte socialmente comprometido. El trabajo de Helguera se centra en una variedad de temas que van desde la historia, la pedagogía, sociolingüística, la etnografía, la memoria y el absurdo, en formatos que son ampliamente variados como la lectura, las estrategias de los museos de pantalla, presentaciones musicales y ficción escrito. Actualmente es director del Programa Académico del museo de Arte Moderno de Nueva York.

328 Pablo Helguera, *Education for Socially Engaged Art. A materials and techniques handbook*, p. 1.

329 *Ibidem*, p. 40-41.

330 *Ibidem*, p. 42.

331 *Ibidem*, p. 44.

interacciones entre los sujetos sean mucho menos abiertas.

Arribar a entendimientos en común, generar conocimientos y saberes, debatir sobre un problema en particular o colaborar para un producto final, son situaciones que requieren una direccionalidad en común, la cual se puede lograr mediante lo pedagógico, en el sentido de proponer prácticas educativas no tradicionales en el arte. La conversación ubicada entre la pedagogía y el arte, enriquecería la formación individual y la experiencia colectiva que puede llegar a generar la ruptura de las prácticas tradicionales, tanto en el arte entendido sólo como un objeto de recepción y la de educación como sólo una herramienta de la memoria.

Analizándolo desde la postura de Walter Benjamin, Elena Oliveras<sup>332</sup> expone que la cuestión principal no se centra, por ejemplo, en si la fotografía o el cine siguen siendo “arte”, sino en cómo sus condiciones particulares de producción han modificado la misma noción de arte. En el caso de la exposición de Kulunčić, más allá si es arte o no, se cuestionó la manera en que amplía el campo tradicional del arte y ello cómo influye en sus manifestaciones institucionalizadas.<sup>333</sup>

Algunas otras resistencias que hubo dentro de la exposición fue con la institución y grupos ajenos a ella. El ejemplo más claro estuvo en el Encuentro de estrategias autogestivas y de auto-organización de grupos y espacios independientes de arte. Dicho encuentro estaba dirigido por unos de los colectivos de arte independiente: Colectivo Néter que se encontraba en proceso de exploración para constituirse como A.C., y sabía que había muchos otros colectivos que intentaban hacer lo mismo. Así, el encuentro buscaba generar elementos que les ayudaran a autoorganizarse sin la ayuda de las instituciones. No obstante, esta charla estaba dada dentro de un espacio dirigido al arte “institucionalizado”, a lo que uno de los grupos independientes invitados respondió:

Por fuertes diferencias frente a los procedimientos internos que utiliza el Museo Universitario Arte Contemporáneo para realizar exposiciones e invitar casi exclusivamente a artistas de cierta índole, debemos informar, con su debido respeto, que el grupo HAMSTERS no atenderá a dicho encuentro dado que será realizado bajo la mediación de una de las instituciones autoritarias más fuertemente disfrazadas “de utopismo que frecuentemente plaga la imaginación política del arte” en el país.

Nos preocupa el injusto intercambio de conocimiento que se realizará en la mesa de diálogo, ya que los grupos independientes que acudan deberán mostrar e intercambiar estrategias abierta y horizontalmente bajo el techo de un museo que no funciona de la misma manera, y que pretende utilizar dicha obra/investigación como supuesta pregunta crítica – y a nuestro parecer muy cómoda – frente al papel del museo mismo en el espacio social.

332 Es docente universitaria, ensayista y crítica de arte. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Asociación Argentina de Críticos de Arte, Asociación Latinoamericana de Estética y Asociación Latinoamericana de Semiótica. Colaboradora permanentemente en la revista ArtNexus (Bogotá, Colombia), de la cual es asesora editorial.

333 Elena Oliveras, *Estética, la cuestión del arte*, p. 293.

(...) Sin más, esperamos que nuestra respuesta contribuya de alguna manera, a la investigación realizada por Andreja Kulunčić para esclarecer también una parte de las necesidades que provocan la creación de espacios verdaderamente alternativos.<sup>334</sup>

Analizando esa situación, se puede notar que se dio un diálogo con la institución de formas diversas. Walter Benjamin expone que el autor, como productor, no se limitará nunca a la elaboración de productos, también se enfocará sobre los medios de producción:

“Sus productos deben poseer, además y antes de su carácter de creaciones, una función organizadora. Y sus posibilidades de ser utilizada como elemento organizador no deben limitarse de ninguna manera, al plano propagandístico. La tendencia por sí sola no es suficiente”.<sup>335</sup>

En el caso de la exposición, una de las razones por la cuales era importante realizar mesas de discusión, asambleas y encuentros era por la función de construcción de redes de sociabilidad que abrieran paso a la discusión, a opiniones diversas y a construcción o competición de soluciones y alternativas.

Ello permitía generar una forma de apropiación distinta del espacio, de las problemáticas y el diálogo. Es una nueva forma de producción artística y de apropiación estética, pero el goce se encuentra ahí, en el diálogo, en el proceso creador y en el proceso colectivo e ininterrumpido, en la extensión del sujeto social como ser creador. En palabras de Sánchez Vázquez; “La nueva relación entre obra y consumidor altera radicalmente la relación tradicional. El artista es creador en un doble sentido: como en el pasado: de una nueva realidad; de nuevas posibilidades de creación. La obra muestra prácticamente su valor en la medida en que es actualizada”.<sup>336</sup>

Retornando al diálogo, Benjamin menciona que las opiniones que alguien pueda tener no son importantes, si no lo que ellas hacen de él: “la mejor tendencia es falsa sino indica la posición a partir de la cual es posible seguirla”.<sup>337</sup> De esta manera, es necesario “forzar al espectador a tomar posición respecto a lo que acontece y forzar al actor a tomar posición respecto de su propio papel”.<sup>338</sup> En el caso de la exposición, su tendencia estaba delimitada en un espacio institucional que podía suscitar muchas controversias; por este motivo te exigía reflexionar y preguntarte por tu posición en el proceso de producción<sup>339</sup>, es decir, te hacía tomar una postura, estando o no de acuerdo con la muestra.

334 Colectivo Hamsters, *Carta de respuesta del colectivo de arte Hamsters (documento de trabajo interno)*, MUAC, s/p.

335 Walter Benjamin, *El autor como productor*, p. 15, (en línea), <<http://www.bolivare.unam.mx/traducciones/El%20autor%20como%20productor.pdf>>, consultado: 25 de agosto de 2015.

336 Adolfo Sánchez Vázquez, “Socialización de la creación o muerte del arte”(…), p. 200.

337 *Idem*.

338 *Ibidem*, p. 17.

339 *Ibidem*, p. 19.

En este sentido, Hal Foster expone que reivindicar los espacios para el debate crítico y la visión alternativa no es fácil. Es un trabajo de redefinición de términos culturales y de recuperación de posiciones políticas; “de mediación entre contenido y forma, significantes específicos y marcos institucionales. Esta es una tarea difícil, pero no imposible”.<sup>340</sup>

Helena Chávez Mac Gregor<sup>341</sup>, por su parte, menciona que el campo del arte contemporáneo no es puro; es más bien un campo de batalla donde muchas paradojas existen aún, más se encuentra en constante construcción<sup>342</sup>. Esto no justifica que en el arte contemporáneo y en la estética contemporánea se necesite ser incoherente, pero esta nebulosidad del campo<sup>343</sup> nos permite contribuir en la construcción de un “algo distinto”, por eso mismo es importante puntualizar esas tensiones que permiten un cuestionamiento al interior y al exterior de las instituciones.

En otros términos, la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, también fue una suerte de crítica institucional, donde no le bastó mover ciertas estructuras y operaciones al interior del museo, sino moverlas hacia el exterior y proponer una forma distinta de apropiarse de un espacio que hemos olvidado que también es público. Más, si esta muestra se hubiese llevado a un espacio similar al que se tenía pensado ¿qué hubiera sucedido? ¿qué reacción se habría tenido?.

Estas nuevas propuestas dentro de los museos, también presentan sus propias problemáticas, puesto que estas prácticas que están dentro de lo que se conoce como arte social pueden “incurrir en la duplicidad de la razón única en que el o la artista y la institución han incurrido de dos modos: consensuando el status social del arte y ejerciendo la pureza moral de la crítica”.<sup>344</sup> De esta forma, tenemos que ver que los artistas contribuyen a acercarnos de una manera, específica al arte e influyen en la construcción de sentido del arte dentro de los museos.

Por su parte, se sabía que el MUAC en particular es un espacio no natural, sobretodo para las personas que venían de las organizaciones civiles, era un lugar alejado y que se tenía que pagar transporte por la distancia, por lo que a la gente le costaba llegar hasta el museo. Esto generó que los integrantes de las diversas organizaciones civiles sólo fueran al museo a sus actividades, a lo necesario y cada organización convocaba a su gente a asistir a las propias actividades, pero cuando el museo convocaba e invitaba a participar en las actividades programadas por la institución, había menos gente. Ello denota que no había una idea de museo como un espacio para la discusión o la charla:

340 Hal Foster, *El retorno de lo real* (...), p.XV.

341 Investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas y curadora académica del Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) en el que está a cargo del programa Campus Expandido donde se desarrolla una línea de investigación y educación en Teoría Crítica.

342 Helena Chávez, *Seminario sobre Estéticaarte y política*, MUAC, 2015.

343 Ana Gallardo, *Clases de la materia en Educación e Interculturalidad*, UNAM, 2013.

344 Hal Foster, *El retorno de lo real* (...), p. 200.

Sabemos que el museo no es un espacio con el que mucha personas se identifiquen. Es un proceso histórico en donde se forma la idea de que el museo es algo aparte de la sociedad, aunque en realidad forma parte de ella, sin embargo, en el imaginario se ha construido que solo cierto tipo de gente se puede acercar al museo y que por lo tanto, no es posible aproximarse al discurso que se tiene en el museo.<sup>345</sup>

Sin embargo, el público se ha alejado del arte y es momento de volver a “ganarlo” con un giro de la plástica social<sup>346</sup>, tema que se retomará más adelante, como el que se plantean los artistas que se están haciendo cargo del papel del educador social<sup>347</sup>:

La unión entre arte y vida, el arte como arma de lucha social (totalmente alejado de «*bart pour bart*» de la tradición parisina), el artista integrado en la comunidad y como nuevo sacerdote del culto del arte, el artista revolucionario, el educador social, el amor por la naturaleza y los animales... son rasgos que podrían definir no sólo el trabajo de este alemán de la segunda mitad del siglo xx sino algunos de los postulados del «*Sturm und Drang*», corriente principal del Romanticismo germano de las primeras décadas del XIX.<sup>348</sup>

De esta manera, la educación se entiende como proceso, como movimiento que ha de desarrollarse a lo largo de toda la vida<sup>349</sup> y el artista ya no es un mero productor de objetos, sino un sujeto que tiende a subsanar las relaciones de producción. Como el artista Joseph Beuys plantea con el término de escultura social: “toda manifestación que ayude al mundo a recuperar su alma, su espíritu y su solidaridad (el gran motor de cambio) para poder renacer.”<sup>350</sup> Mas, si esto no sucede en el museo, entendido como un espacio público ¿dónde?

Es imprescindible recordar que “El museo sigue representando el estado cultural o la metrópolis cultural de un modo muy particular”<sup>351</sup>, por tanto, es importante puntualizar que el museo tiene una significación social amplia en cuanto a el lugar y el papel que ocupan en la sociedad, sus raíces políticas, sociales y económicas así como su posible rol en el mejoramiento de la sociedad en la que se enmarcan<sup>352</sup>. Así, dicha

345 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Amanda de la Garza* (...), p. LXXXV.

346 María López Ruido, “Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación” en *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII*, p. 369, (en línea), <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie7-E66FD-1CB-C4C8-A4D8-EAC3-DDE3EA673C13/Documento.pdf>>, consultado: 3 de diciembre de 2015.

347 Como Rudolf Steiner, pensador y educador que influenció la postura de J. Beuys. *Ibidem*, p. 370. “El arte como modelo y principio fundamental de la educación, como nexo de unión entre ciencia y arte (como ya apuntábamos antes), y por lo tanto, como eslabón imprescindible para evolucionar.” *Ibidem*, p. 374.

348 *Ibidem*, p. 370.

349 *Ibidem*, p. 374.

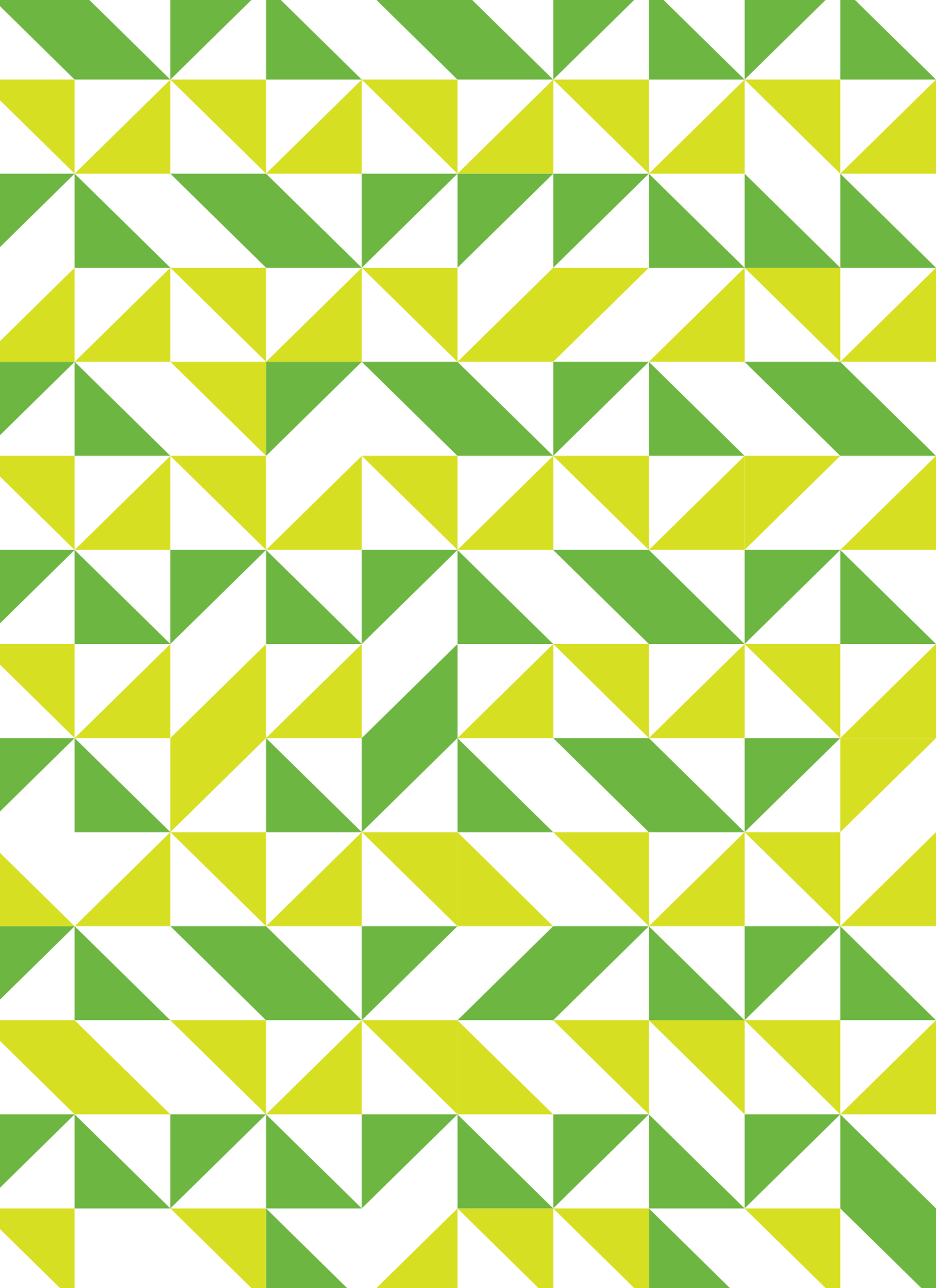
350 *Ibidem*, p. 376.

351 Hans Belting, *op. cit.*, p. 129.

352 Óscar Navarro y Christina Tsagaraki, “Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica” en *Museo.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, p. 50, (en línea), <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-5-6-2009-2010/dossier->

institución es una condición de posibilidad de crítica a lo social, político y epistémico de un entorno que se cree dado.

Es por eso que para hablar del papel social del arte inmerso en el museo y las nuevas formas de entender las representaciones artísticas, también es importante conocer la relación del giro de la plástica social y las propuestas estéticas marxistas en el territorio de lo educativo, así como las posturas teóricas que se pueden llegar a vincular entre artistas, pedagogos y filósofos. Para ello, el punto de anclaje y vinculación será el artista alemán Joseph Beuys, pilar de Kulunčić en el desarrollo de su propuesta de creatividad y extensión del arte desde la participación del público, lo cual se retomará para el siguiente capítulo.



# CAPÍTULO 3

## EL SUJETO CREATIVO EN LA CONSTRUCCIÓN DE SENTIDOS DE REALIDAD

*El arte, dentro de una sociedad, es el conjunto de los trabajos que aspiran satisfacer las necesidades estéticas de esa sociedad.*

Étienne Souriau<sup>353</sup>

---

353 Étienne Souriau, “L'esthétique et l'artiste contemporain”, *Leonardo*, no 1. 1968. p. 67, (en línea), <[http://www.jstor.org/stable/1571906?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/1571906?seq=1#page_scan_tab_contents)>, consultado: 5 de noviembre de 2015.

*Estoy a favor de un arte que se desarrolla sin tener ni idea de lo que es el arte, un arte al que se le da la oportunidad de partir de cero (...) Estoy a favor del arte de las cosas perdidas que se han tirado al volver del colegio.*

Claes Oldenburg<sup>354</sup>

Actualmente, la estética es un campo abierto y con nuevos temas a analizar, tales como “la creación artística, la naturaleza de la inspiración, las relaciones entre creación y emoción, el impacto de las obras de arte en el espectador”,<sup>355</sup> procesos de construcción de sujetos, la vinculación con el sujeto creador, entre otros.

De antemano, adentrarse en el campo conceptual de la estética resulta siempre problemático y complejo. Más aún si se pretende implicar en ella la formación del ser humano. Por ello es pertinente realizar un breve desarrollo de esta relación, ya que no es evidente; por lo tanto, es necesario analizar sus entrecruces hasta llegar al de especial interés: el de la creatividad.

Si es cierto que la contemplación de “lo bello”, su definición y su creación se han regido constantemente por dimensiones de la estética, a lo largo de la historia, la idea de belleza no ha contado con un consenso unívoco, lo que ha provocado la riqueza de las posturas estéticas y las teorías vinculadas al arte.<sup>356</sup> Las connotaciones educativas desde lo estético se observan en la convicción de que lo bello, desde la antigüedad, se consideraba como bueno; por tanto, la belleza y la bondad constituían elementos imprescindibles para la educación de los individuos y los pueblos.<sup>357</sup>

Cabe mencionar que el primero en utilizar concretamente el término de “estética” fue el filósofo alemán del siglo XVIII Alexander Gottlieb Baumgarten, quien la describió como la “ciencia del conocimiento sensitivo”.<sup>358</sup> Desde sus inicios, se observa que la estética reclamaba un campo de reflexión dentro de la construcción de saber y con ello también se sitúa como “la existencia de una capacidad para la aprehensión de lo bello inherente a la naturaleza de la especie humana que actúa en combinación con los sentidos externos”.<sup>359</sup>

354 “Manifiesto de Claes Oldenburg”, *Store Days en Javier Abad Molina, op. cit.*, 22.

355 Rosa María Droguett Abarca, *Fundamentos estéticos de la educación artística*, pp. 41-42.

356 Angel C., Moreu, Presentación. “La estética, entre la historia y la pedagogía” en *Revista Interuniversitaria*, p. 25, (en línea), <<http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/view/11284/11702>>, consultado: 6 de noviembre de 2015.

357 *Ibidem*, p. 30.

358 *Ibidem*, p. 25.

359 *Ibidem*, p. 27.

La propuesta epistémica desde la cual nace la estética, con un sentido de formación e inclusión de la belleza en los procesos de consolidación cultural de la humanidad, constituye el ideal emancipatorio y educativo de la Ilustración<sup>360</sup>, que se va consolidando en el siglo XIX con exponentes como Immanuel Kant, Friedrich Schiller y Friedrich Hegel. Sin embargo, su relación con una cierta idea de “bondad” sigue estando presente en autores posteriores<sup>361</sup> a la consolidación del término.

Algunos autores han vinculado la estética con la educación desde diversas perspectivas. En el caso de Kant, por ejemplo, la relación entre estética y educación<sup>362</sup> se va conformando por la preocupación de transmitir en los jóvenes un sentido moral con el que pretendía evitar que se “dedicasen al placer ‘ocioso y fugitivo’ de juzgar con mejor o peor gusto lo que les rodeaba”.<sup>363</sup>

Esta resolución la encuentra en la dicotomía entre sentimiento y razón mediante el libre juego de las facultades de la imaginación, el entendimiento y la existencia de una facultad de juzgar (*Urteilkraft*), que se vinculaba con el gusto. Cabe aclarar que el juego se entendía, según Kant, como “actividad que proporciona gratificación o interés de algún tipo (...) Distingue pues entre dos tipos de juego: por un lado, los que producen el placer de lo agradable, y que, por tanto, resultan gratificantes, estimulantes e interesados; y, por el otro, los que producen el placer de la belleza”.<sup>364</sup>

En cuanto a la relación entre belleza y bondad, no poseía la misma directriz que se expuso ya que, pese a que había una clara relación entre lo bueno, que era bello, “la posibilidad estética de juzgar sobre lo bello nada tiene que ver con la razón

360 *Ibidem*, p. 36.

361 “Dentro del marco de las discusiones de empiristas y racionalistas en el que surge la estética baumgartiana, destaca la figura del (...) conde de Shaftesbury, quien —bien alejado de las posiciones ideológicas de su preceptor John Locke y en general de las aportaciones sobre la belleza contenidas en la tradición del empirismo—, en su descripción del sentido interno para la captación de la armonía de lo bello, incluye en el mismo, como su coetáneo F. Hutcheson, la capacidad de captación, también, de la armonía ética. De hecho Shaftesbury, como destaca M. C. Beardsley, «denominó ‘sentido moral’ a ese ‘ojo interior’ que capta la armonía a la vez en sus formas estéticas y éticas», lo que llevó al filósofo londinense a afirmar la identidad de la percepción estética y la percepción moral como una misma cosa, diferenciándose únicamente por la categoría —ética o estética— del objeto que se percibe en cada caso.” *Ibidem*, p. 31.

362 Desde la postura teórica de la filosofía alemana, algunos autores suelen utilizar los términos *Bildung* o *Erziehung*, sin distinción, mientras que otros sí plantean tal diferencia. Para el caso del presente capítulo no habrá ninguna diferenciación. Cfr. Rebekka Horlacher, “¿Qué es *Bildung*? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana”, en *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana*, p. 36, (en línea), <[pensamientoeducativo.uc.cl/index.php/pel/article/.../617/1257](http://pensamientoeducativo.uc.cl/index.php/pel/article/.../617/1257)>, consultado: 9 de noviembre de 2015.

363 Angel C., Moreu, *op. cit.*, p. 37.

364 *Ibidem*, p. 38.

práctica, que actúa de acuerdo con la ley moral”.<sup>365</sup> Entre las obras que expone con mayor detenimiento esta relación se encuentran: *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*, *Pedagogía* y *Crítica del juicio*.<sup>366</sup>

Basándose en la noción de juego kantiana, en *Cartas para la educación estética del hombre*, Johann Christoph Friedrich Schiller describió su visión del sentido del gusto como el impulso de juego:

Schiller define el carácter y las funciones de ese tercer impulso (del juego), que recibe la acción de los otros dos, el impulso formal y el sensible, como una energía mediadora que atrae e integra, y de cuya acción surge la belleza. La belleza, pues, conseguirá esa armonía capaz de inducir hacia la forma al hombre que sólo vive a través de los sentidos, y, viceversa, al que está sumido en la actividad espiritual lo inducirá a entrar en contacto con el mundo material y sensible. Así, la coacción, tanto la procedente del exterior como la del interior del sujeto desaparece, liberando al hombre tanto moral como físicamente y entronizándolo en un nuevo estadio, el estético, que le permitirá “hacer de sí mismo lo que quiera, devolviéndole así por completo la libertad de ser lo que ha de ser”.<sup>367</sup>

La obra de este autor se caracteriza por su valor evidentemente formativo por medio del ennoblecimiento del hombre a través de una educación estética que recuperara el carácter sensible y racional del ser humano: “sólo la armonía de ambas naturalezas – dice Schiller (sic.)– dará lugar a hombres felices y perfectos.”<sup>368</sup>

Hasta ese momento, pensar sobre la belleza y el arte, desde la estética, no suponía una diferencia importante, pero con los idealistas alemanes, que ponen en tensión dicha relación. Hegel y Schelling, por un lado, y Herbart y K. Fiedler, los formalistas del siglo XIX, por el otro. Quiénes, en su conjunto, pueden considerarse como los responsables de esa diferenciación.

En la actualidad, el arte no se encuentra destinado única y exclusivamente a la belleza, como tampoco la belleza se circunscribe sólo al arte. Sin embargo, fue Hegel uno de los primeros en sancionar la primacía de la belleza artística sobre la belleza natural.

Retomando la vinculación entre estética y educación, se puede observar que la construcción del sentido de realidad y de lectura del mundo a partir de la percepción estética de éste o, “como dijera Schiller, desde el impulso estético mediador entre razón y sentimiento, o, como dijera también María Zambrano más recientemente, desde la razón poética”,<sup>369</sup> puede posibilitar una forma de construcción epistémica desde lo estético.

---

365 *Ibidem*, p. 37.

366 *Idem*.

367 *Ibidem*, pp. 39-40.

368 *Ibidem*, p. 39.

369 *Ibidem*, p. 24.

De acuerdo con Rosa María Droguett<sup>370</sup>, el arte, como representación de una realidad, asiste al reencuentro de las relaciones hombre-mundo, como testigo de una cultura y emisora de un mensaje que el sujeto reactiva y reconstruye. Sin embargo, se requiere un diálogo con quien percibe, escucha y lee el arte, es aquí donde interviene la estética.<sup>371</sup>

Este diálogo con el arte es necesario en el ser humano, pues es una forma de afirmar su existencia en el mundo y de concebir posibilidades de mundos distintos. Desde este lugar, la estética como mediadora del diálogo cumple un papel esencial. No obstante, además de ella, la creatividad de la persona se evidencia en las posibilidades que se encuentran en una representación, en la riqueza entre lo que no se sabe que puede existir y lo que existe para el sujeto.

Por otro lado, el “no saber” es una posibilidad, desde la estética y el arte, de apertura a nuevas realidades, es una puerta al conocimiento, a la creatividad; “es el reconocimiento de un espacio, de una zona, de un campo (...) no explorado, o insuficientemente explorado”.<sup>372</sup> Por tanto, el desconocimiento admite la posibilidad de búsqueda, la introspección, la necesidad de profundidad, ya que es el lugar donde se manifiesta la insuficiencia, pero “también es el lugar de la creación”.<sup>373</sup>

Sin embargo, se requiere de un espacio que dé cabida a la libertad de creatividad del sujeto y a condiciones necesarias para la construcción del mismo, pues “no es suficiente abastecerlo de toda libertad, sin proveerlo de los medios para realizarla”.<sup>374</sup> Es decir, se requiere de una formación que desarrolle su sensibilidad, que permita ser al humano desde lo creativo, lo ético, lo crítico y lo estético. La pregunta del presente capítulo va encaminada a responder dónde se encuentra ese lugar.

Experimentar y participar de las formas de sentir las resonancias con el mundo desde una actitud estética y transformadora es posible a partir de la creatividad derivada de la libertad individual. Esta postura es circunscrita dentro de la fórmula del artista Joseph Beuys: “todo ser humano es un(a) artista”.

Pese a que Beuys es más conocido por su actividad artística como Me gusta América y a América le gusto yo y Cómo explicar los cuadros a una liebre muerta, con las que desató gran polémica, siempre incitaba al espectador a tomar postura frente a su obra; tenía un argumento sólido sobre su papel como artista en el contexto social y por ello fue uno de los artistas que han marcado ciertas pautas de continuidad hacia otros actores.

370 Rosa María Droguett Abarca es investigadora en el Instituto de Estética de la Facultad de Filosofía en la Pontificia Universidad Católica de Chile (UC). Su trayectoria se centra en tres ámbitos: docencia universitaria en teoría estética e historias del arte, docencia en educación por el arte y educación museal, y gestión curatorial. (en línea), consultado: 24 de febrero de 2016.

371 Rosa María Droguett Abarca, *op.cit.*, p. 11.

372 Jeanette Escalera Bourillon y Mario Aguirre, “Hacia una pedagogía de la creatividad”, en *Jeanette Escalera Bourillon (coord.), Ética y estética en la construcción de teoría pedagógica*, p. 277.

373 *Idem.*

374 *Ibidem*, p. 286.

Este es el caso de Kulunčić, quien retomó algunas de las ideas de Beuys como la de “escultura social” y el de la creatividad como condición de posibilidad de transformación social, que son características esenciales en su obra. Es por ello que este autor me ayudará a explicar con mayor detenimiento la vinculación de la estética contemporánea con lo educativo y los posibles caminos que pueda tomar, así como los que ya se han recorrido desde esta perspectiva, principalmente dentro del campo museal.

### 3.1 LA LIBERTAD INDIVIDUAL DE LA CREACIÓN: JOSEPH BEUYS

La propuesta de Beuys, “todos pueden ser artistas”, se traduce al plano de que toda persona, como participante del arte e integrante del cuerpo social, no sólo puede participar, sino debe participar en el arte: “Beuys aceptaba ser llamado artista con la condición de que se considerara a cada persona otro tanto y que manifestaba su convicción en la existencia de una capacidad ciudadana para la creación.”<sup>375</sup> Joseph Beuys fue un artista que se caracterizaba por su gran apertura a los nuevos discursos y sobre todo a la incentivación de la participación del público desde una postura política.

Un ejemplo de ello fue el carnaval de Basilea, Suiza, que organizó la Asociación Carnavalera en 1978 en contra del arte moderno y al mercado del arte, principalmente del artista invitado: Beuys. El vestuario de los asistentes al carnaval, disfrazados de bufones, estaba compuesto por bastones, tubos de cobre y ropas de fieltro; materiales característicos de la obra de Beuys, pero también era una burla evidente a su trabajo puesto que trataban de evidenciar que fácilmente podían copiar el arte moderno.

Beuys no pudo perderse la oportunidad de asistir al carnaval como parte de su propia crítica. Con gran entusiasmo el artista autografiaba las ropas de fieltro que, con su firma, podían ser vendidas por los bufones en el mercado del arte. Curiosamente pocos se desafanaron de sus ropas firmadas para quemarlos en la hoguera del carnaval; todos querían llevarse consigo su valuado fetiche. Además de sus firmas, el artista distribuía volantes de protesta contra su propia obra. Y finalmente, los restos del carnaval estimularon la imaginación del artista y realizó una nueva obra.<sup>376</sup>

Con este recuento, Beuys no sólo demuestra su gran tolerancia a la crítica como autor perteneciente a la elite artística, sino que hace de su obra un punto nodal para la toma de postura del público; con la intención o no de que sucediera, la obra del artista no permitía ser indiferente al público que la recibía. En realidad, tener un carnaval en modo de manifestación lograba que el artista se diera cuenta de la postura que el público tomaba frente a su obra. Bien o mal, era una contribución a la propia propuesta de Beuys desde la escultura social para la transformación de la realidad.

Para este artista, el arte era “el elemento en el contexto amplio del mundo, a

375 Javier Abad Molina, *op. cit.*, p. 21.

376 Werner Krüger, *Joseph Beuys, Jeder Mensch ist ein Künstler, 1980 (documental)*.

través del cual el hombre siente ser el centro creador de algo, el centro productor de algo nuevo”,<sup>377</sup> por medio de la acción creadora que configura el sentido del trabajo humano. Su objetivo era elaborar un entendimiento del arte mucho más activo, como liberación de la creatividad para escapar de los poderes que se ejercen contra los intereses del sujeto y de esta manera conducir a la sociedad hacia una transformación.<sup>378</sup> En otras palabras, la posibilidad de una creatividad total y plena, a través de la participación, la autonomía del comportamiento y la acción creadora, ofrece una posibilidad de transformación, de cambio o de ruptura.<sup>379</sup>

Joseph Beuys declaró que su proyecto artístico se originó durante «una investigación sobre el trabajo humano, [como] una reflexión antropológica sobre la idea de creatividad». Con lo cual posteriormente pudo afirmar que del trabajo se desprenden ciertas cuestiones políticas como los problemas sobre la libertad, la autodeterminación por la creatividad y la autogestión.

Es importante recalcar que la creatividad para Beuys era el verdadero capital, el cual es el punto de asimiliación con la propuesta de Kulunčić, entendiendo la creatividad como la verdadera fuerza transformadora que está presente en cada individuo; es decir, “la creación se describe aquí como la confluencia entre pensamiento y acción que permite a los seres humanos dar forma a su mundo y a su relación con él”.<sup>380</sup> En el caso del artista alemán, cada uno contribuía a una utopía de la sociedad como “plástica social”:

El trabajo comienza con la elaboración de conceptos, ideas y representaciones que habrán de definir los fines y ordenar la acción. La autoconciencia de este proceso permite comprender que no solamente somos seres biológicos, seres materiales, sino, en principio, también somos seres espirituales (geistig) en tanto somos capaces de pensamiento, sentimiento, imaginación, voluntad. En otras palabras, no sólo somos laborantes, somos también productores.<sup>381</sup>

Desde esta perspectiva, Beuys es uno de los autores que continúa una línea entre estética y educación, pese a la transformación misma del arte a lo contemporáneo y la vivencia que de ésta se tiene en el espacio de exhibición. Además, su concepto de “escultura social” es el que retoma Kulunčić para su propuesta de “arte socialmente comprometido”. De ahí también deriva la importancia de Beuys en el presente trabajo.

377 *Idem.*

378 Blanca Gutiérrez Galindo, “Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política” s/p, en *Revista Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, (en línea), <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2502/2508>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.

379 Javier Abad Molina, *op. cit.*, p.22.

380 Blanca Gutiérrez Galindo, *op. cit.*, s/p.

381 *Idem.*

En primera instancia relacionaré las ideas de este autor con otros tres: Rudolf Steiner, Paulo Freire y Adolfo Sánchez Vázquez. Estas tres vinculaciones me permitirán construir el diálogo en torno a la estética y la educación con mi experiencia en la exposición de Kulunčić. Steiner me ayudará a relacionar la noción de creatividad y la construcción de saber, Freire me permitirá vincular la idea del sujeto creativo y participación, y, por último, de Sánchez Vázquez retomaré la idea de estética como camino de humanización.

Es importante aclarar que no hay una homologación de términos entre dichos autores, por lo que voy a tratar de ceñir los conceptos a cada postura e iré explicando ciertas similitudes entre ellos. Con esto pretendo no hacer uso de los términos de manera arbitraria, pero sí utilizándolos de acuerdo al autor con el objeto de explicar su posicionamiento.

### 3.2 LA CREATIVIDAD COMO CONSTRUCTORA DE SABER: JOSEPH BEUYS Y RUDOLF STEINER

Joseph Beuys, además de ser artista, fue profesor. En su periodo de formación fue influenciado por Rudolf Steiner, filósofo y educador en el entonces Imperio Austriaco, hoy Croacia. Steiner consideraba que el concepto de enseñanza estaba basado en principios estéticos, que dieron forma a su concepto ampliado de arte:

Esta idea unía conceptos educativos y artísticos con una intención reformadora de la sociedad, basando sus objetivos en la felicidad del hombre. Concedía al artista y al arte la capacidad de generar una conciencia histórica y también de transformarla, uniendo el arte con la existencia del hombre: «todo ser humano proviene del arte».<sup>382</sup>

La postura filosófica de Rudolf Steiner deviene de la idea de que el sujeto, como ser libre y como miembro de una comunidad, puede contribuir en la formación de un “sano organismo social”.<sup>383</sup> Esta postura está inscrita en un texto que publicó en 1894 con el nombre Filosofía de la Libertad. En él justifica su posición filosófica desde la ciencia espiritual de orientación antroposófica, entendida ésta última como la búsqueda del “conocimiento espiritual”.<sup>384</sup>

La ciencia espiritual se ocupa tanto de las inquietudes “ánimico-espirituales” de la humanidad como de la “cuestión social”. Por tanto, en el contexto del autor, durante la Primera Guerra Mundial, presentó sus ideas como base para resolver los problemas de la convivencia social y para encontrar un modo de entendimiento con las potencias

---

382 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *Arte contemporáneo y educación artística: Los valores potencialmente educativos de la instalación*, p. 251.

383 Rudolf Steiner, *El nuevo orden social*, p. 7.

384 Colin Wilson, *Rudolf Steiner. El hombre y su visión, una introducción a la vida y a las ideas del fundador de la Antroposofía*, p. 178.

adversarias de dicha guerra. Sin embargo, fue hasta 1919, en Berlín, con su Llamado al Pueblo Alemán y al Mundo Civilizado, que Steiner formó una asociación para “trabajar en pro de un nuevo ordenamiento de la sociedad humana”.<sup>385</sup>

A través de aquel movimiento, se obtuvieron ciertos avances: como primer paso el establecimiento de “una vida cultural autónoma”,<sup>386</sup> con la fundación de la pedagogía “Waldorf”<sup>387</sup>, la cual consiste en lo siguiente: “El desarrollo de un educación libre del individuo, no sólo en el sentido de ser accesible a todos, sino libre en el sentido de que no sirve objetivo alguno más elevado que el desarrollo libre del individuo. (...) Al hacerlo así, sin embargo, no se descuida las necesidades de la sociedad”.<sup>388</sup> Con la emergencia del Nacional Socialismo, sin embargo, sus escuelas en Alemania fueron clausuradas.

Pese a que no me referiré a la pedagogía Waldorf como principio fundante de la propuesta educativa de Beuys, es importante mencionarla como referente de Steiner y como puesta en práctica de su pospuesta teórica en la realidad social. Para comprender con mayor profundidad la propuesta de Beuys, me detendré a recuperar algunos elementos de Steiner para ponerlas en diálogo con las acciones de Beuys desde el arte contemporáneo.

El punto inicial de Steiner es la exigencia de desarrollar una “visión interna”, que es posible alcanzar partiendo de tres etapas: el pensamiento o imaginación, la inspiración y la intuición. Pese a que es posible vincular esta postura desde la cuestión estética de sensibilidad y percepción, Steiner no se aboca solamente a lo estético.

Esta visión interna es posible alcanzarla en el mundo del pensamiento, en el “viaje interior” que conduce al conocimiento. Además, estaba convencido que “mediante un sencillo entendimiento, todos pueden desarrollar la facultad de ver ese otro reino del ser”,<sup>389</sup> un “yo esencial”, el “verdadero yo”.

Esta noción iba directamente vinculada al alcance de la creatividad y, a su vez, demostraba que el sujeto posee la libertad de elección, recordando la forma en que se piensa creativamente. El filósofo Colin Wilson nos los expone con un ejemplo: “La creatividad supone volar en círculos sobre el tema, como ave, y tomar en consideración muchas opciones posibles. Entonces, el ave se lanza como un halcón y se apodera de esas posibilidades, cuando podría haber elegido cualquier otra.”<sup>390</sup>

Esto vaticina que el sujeto, desde la posibilidad, como cualquier otro, puede alcanzar su conciencia de sí, y lograr decidir sobre su vida con la libertad que le dota

385 Rudolf Steiner, *op.cit.*, p. 8.

386 *Idem.*

387 Estas escuelas nacen en 1922 cuando el antropósofo Emil Molt, dirigente de la fábrica de tabaco Waldorf-Astoria en Stuttgart, le pide consejo a Steiner acerca de la creación de una escuela para los hijos de los trabajadores de la fábrica. Cfr. Colin Wilson, *op. cit.*, p.177.

388 Christopher Clouder y Martyn Rawson, *Educación Waldorf: ideas de Rudolf Steiner en la práctica*, p. 24.

389 Colin Wilson, *op. cit.*, p.20.

390 *Ibidem*, p.93.

su propia creatividad. Esto se va vinculando con la propuesta de Beuys en dos sentidos: el primero es con la posibilidad de apertura a que “todos puedan ser artistas”. Con ello proclama que todo ser humano es depositario de una fuerza creativa, y activa la posibilidad de creación al espacio público.<sup>391</sup>

El segundo es la vinculación de la libertad de decisión del sujeto desde su “yo interno”: “Sus contenidos, sean artísticos, educativos o políticos, buscaban una mejora del hombre y su entorno, apoyando la bondad del hombre como objetivo y medio para conseguir la autodeterminación”.<sup>392</sup> Esta autonomía del individuo va íntimamente ligada a la creatividad, como a la transformación social. El mismo artista lo expone de la siguiente manera:

Sí. Que a cada uno se le tiene que ocurrir algo, ¿no? Que hay que empezar a pensar. Que hay que empezar a mover algo en uno. Eso significa. Realmente eso tiene mucho que ver con lo que representamos aquí. Decisión popular. La decisión popular sólo funciona mediante la autodeterminación. Y la autodeterminación sólo funciona con un punto de partida creativo.<sup>393</sup>

No obstante, esta posibilidad de cambio social radica en la autonomía del individuo como ser creativo, y ello sólo se puede lograr a través de la educación. En consecuencia, el arte se convierte en una herramienta básica para el desarrollo del hombre, en estrecha unión con la educación.<sup>394</sup> Así, la educación dirigida al desarrollo artístico, personal y humano, se propone vincular al trabajo del artista y su “capacidad de aplicar las energías y poderes del arte en la recomposición social”.<sup>395</sup>

De esta forma, el arte adquiere un alcance social y una dimensión “político-espiritual”.<sup>396</sup> Esta postura se encuentra ligada a la idea de Steiner sobre “la cuestión social” que busca encauzar “la voluntad hacia un actuar que dará a la humanidad bienestar y fecundo desarrollo”.<sup>397</sup>

Quien actualmente observe con atención al mundo en que vivimos, verá que por doquier se presenta, poderosamente, lo que suele llamarse la “cuestión social”. El que tome en serio lo que la vida exige, deberá reflexionar sobre todo lo relacionado con este problema; y no cabe duda de que un pensar que se propone actuar según los más sublimes ideales de la humanidad, también tenga que ocuparse de las exigencias sociales. Como la ciencia espiritual se identifica con semejante modo de pensar, resulta lo más natural que ella

391 Adolfo Vásquez Rocca, “Joseph Beuys, ‘Cada hombre, un artista’”(…), s/p.

392 Francisca Cobo Martínez, *op. cit.*, p. 253.

393 *Ibidem*, p. 340.

394 *Ibidem*, p. 325.

395 *Ibidem*, p. 341.

396 Adolfo Vásquez Rocca, “Joseph Beuys, ‘Cada hombre, un artista’”(…), s/p.

397 Rudolf Steiner, *op. cit.*, p. 20.

examine lo que con dicho problema se relaciona.<sup>398</sup>

Para Steiner, la cuestión social se subdivide en tres problemas diferentes: el primero se ocupa de la “sana configuración de la vida cultural dentro del organismo social”.<sup>399</sup> El segundo considera la manera justa de “encuadrar el trabajo humano dentro de la comunidad social”,<sup>400</sup> y en el tercero se hace evidente la forma en que la vida económica debe “desenvolverse dentro de dicha comunidad”.<sup>401</sup> Es por ello que se requiere de la ciencia espiritual para comprender las exigencias sociales, ya que agudiza la vista a través del espíritu. Lo que Steiner proponía era, en realidad, una forma de anarquismo: “La autoridad del Estado debe ser limitada; su función primordial es simplemente asegurar que todos los ciudadanos tengan los mismos derechos. No tiene que desempeñar ningún papel en la economía –que es una tarea de ‘dominio económico’– ni en la educación, tarea de dominio cultural”.<sup>402</sup>

Todo ello se une a la contraposición de la construcción de realidad y el acercamiento al conocimiento desde la ciencia espiritual con la ciencia moderna, de la que critica su postura materialista y superficial de vivir las experiencias de la realidad social:

Con las antiguas cosmovisiones, el alma humana se hallaba incorporada a la existencia espiritual de un todo; ante la ciencia moderna, el hombre aparece como un ser natural dentro del orden de la naturaleza física. (...) Esta ciencia del presente no da la sensación de una corriente que de un modo espiritual fluyese en el alma humana, dándole sostén.<sup>403</sup>

Desde esta mirada mágico-religiosa es como Beuys retoma, desde su postura artística, el postulado de Steiner, ya que la acción, tal y como el artista la concibe, no es un mero recreo o un acto de provocación y participación, sino una experiencia catártica, un rito de iniciación donde “arte y ritual van unidos de un modo dramático en operaciones chamánicas de intensa concentración y hondo alcance espiritual”.<sup>404</sup>

Beuys, además, retoma en su obra ciertos elementos simbólicos que aluden al flujo de energía a través de lo natural, como la grasa, el fieltro, la madera, que a su vez aluden a lo primitivo, como una especie de retorno de la estética hacia su estado más natural, mágico y ritual. En el caso de Steiner, expone la importancia de regresar a la espiritualidad ancestral y la aproximación de la realidad, no sólo desde lo material, sino

398 *Ibidem*, p. 15.

399 *Ibidem*, p. 80-81.

400 *Idem*.

401 *Idem*.

402 Colin Wilson, *op. cit.*, p.174.

403 Rudolf Steiner, *op. cit.*, p. 66.

404 Adolfo Vásquez Rocca, “Joseph Beuys, ‘Cada hombre, un artista’(...)”, s/p.

también espiritual. Para comprender esta relación describe un ejemplo del estado del proletariado como pérdida de esa espiritualidad:

En los tiempos modernos, la ciencia quitó de la mente del hombre la creencia de tener su origen en mundos espirituales; le enseñó que en tiempos primitivos había vivido indecentemente, como simio de la selva; y que todos los hombres, indistintamente, provienen de una creación puramente natural. En su búsqueda de un contenido del alma que le pudiese hacer sentir su existencia humana, dentro del universo, el proletariado moderno se vio colocado ante una ciencia de semejante orientación. La acogió ilimitadamente y sacó de ella sus propias consecuencias para la vida. La era técnico-capitalista le tocó de una manera muy distinta a como le tocó a la clase dirigente. Pues el miembro de esta última vivía aún en un ambiente social con impulsos sostenedores del alma humana, él estaba interesado en que las conquistas de la nueva era quedasen encuadradas en el marco de dicho ambiente, del que el alma del proletariado quedó excluida (sic). Pues a éste lo tradicional no le dio los sentimientos que hubiesen alumbrado su existencia, de un modo digno del ser humano. Para sentir lo que se es, como hombre, únicamente hubo, para el proletariado, lo que parecía haber surgido del orden tradicional, con suficiente fuerza para despertar fe: el modo de pensar científico.<sup>405</sup>

La conciencia proletaria se unió en dirección a los pensamientos de índole científica, y así perdió la conexión humana con lo espontáneo de la vida.<sup>406</sup> En consecuencia, Steiner considera que la técnica y el capitalismo no pueden dar al alma proletaria contenido alguno digno de ser humano.<sup>407</sup> Por el contrario, lo alejan de sus propias intuiciones y la posibilidad de buscar la realización que como sujeto inmerso en una comunidad se quiere ser.

Steiner no sólo considera importante qué pensamientos se acojan, sino cómo a través de ella se transforma el pensar.<sup>408</sup> Por ello la importancia de una educación para la vida, la autonomía, la libertad y el desarrollo individual y comunitario:

No deberíamos preguntar ¿qué es lo que la persona necesita saber y ser capaz de hacer para adaptarse al orden social existente? Sino preguntar: ¿qué vive en todo ser humano y qué puede desarrollarse en él o en ella? Sólo entonces será posible guiar las nuevas cualidades de cada generación a la sociedad. La sociedad entonces será lo que la gente joven, como seres humanos completos, hagan de las condiciones sociales existentes. ¡La nueva generación no debería ser hecha para convertirse en lo que la sociedad actual quiere que sea!<sup>409</sup>

En este sentido, el poder educativo de la actividad artística es considerado por Beuys

---

405 Rudolf Steiner, *op.cit.*, p. 68.

406 *Ibidem*, p. 66.

407 *Idem*.

408 *Ibidem*, p. 20.

409 Christopher Clouder y Martyn Rawson, *op. cit.*, p. 170.

como eje para la creación de una verdadera democracia en la que la autonomía y libertad están inminentemente vinculadas con la creatividad y el arte. Según Francisca Cobo Martínez,<sup>410</sup> “este autor utiliza el arte participativo y las acciones artísticas como una herramienta en la transformación social, abriendo un nuevo campo con la utilización del arte en los procesos de enseñanza”.<sup>411</sup> Es por ello que la motivación del alumno se apoya en la educación de un diálogo continuo y el papel de profesor como un guía en el proceso de búsqueda de sí mismo y su creatividad: “Para Beuys ‘todo conocimiento humano procede del arte’, toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente”.<sup>412</sup>

Analizando la postura educativa de Beuys y trasladándolo a la exposición, la artista es esta guía y creadora de las condiciones de posibilidad para la acción, el diálogo directo y la solución de problemáticas. Mas el público tiene la responsabilidad de la dirección que tomarán las discusiones y las propuestas. Es una relación pedagógica no vertical, pues la artista no dirige el resultado de las discusiones, ni siquiera el inicio de las mismas; tampoco establece requerimientos por cumplir, sino que establece puntos de acuerdo con el otro y de consenso. No se busca la pasividad del espectador, sino libertad creativa de los individuos como responsables de sus decisiones y acuerdos en común.

En consecuencia, la educación en Beuys, entendida como este proceso de búsqueda de sí mismo(a) como sujeto autónomo, libre y creativo, se vincula directamente con la construcción propia de individuos creativos, artistas. Este proceso de humanización a través del arte es planteado por Adolfo Sánchez Vázquez, en el sentido de la búsqueda del sujeto humanizado desde la estética, planteamiento que expondré a continuación.

### 3.3 LA ESTÉTICA COMO CAMINO DE HUMANIZACIÓN: JOSEPH BEUYS Y SÁNCHEZ VÁZQUEZ

Para Sánchez Vázquez, la estética, como área filosófica, se centra en la sensibilidad.<sup>413</sup> Ésta, a su vez, abarca la percepción y las cargas afectivas e ideológicas del sujeto y del contexto: “percibir es ‘entrar en una relación singular, sensible o inmediata con el objeto’, percibir incluye las experiencias de quien selecciona los ‘datos primarios’ con que se identifica un objeto o hecho”.<sup>414</sup>

Entonces, hay una apropiación y vinculación intrínseca entre la estética y el ser

410 Doctora en Expresión Musical, Plástica y Corporal en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, por la Universidad de Jaén, España. , (en línea), consultado: 24 de febrero de 2016.

411 Francisca Cobo Martínez, *op. cit.*, 392.

412 Adolfo Vázquez Rocca, “Joseph Beuys, ‘Cada hombre, un artista’”(…), s/p.

413 María Rosa Palazón, *op. cit.*, p.146.

414 *Idem.*

humano. Las obras de arte son, en primer lugar, creaciones de la persona, de las cuales se enriquece y extiende su propia realidad humanizada como conciencia de su dimensión creadora. En este sentido, el sujeto como ser “práctico, transformador o creador (...) produce con su trabajo una naturaleza humanizada y crea asimismo, en este proceso, su propia naturaleza social, humana, el arte es una actividad humana esencial”.<sup>415</sup> Por lo tanto, la naturaleza creadora del arte es para Sánchez Vázquez la estética:

Pero, cualquiera que haya sido o sea el modelo de apropiación de la obra de arte, ésta es objetivamente un producto humano creado, una nueva realidad que, como tal, se integra en el mundo de objetos que sólo existen por el hombre y para el hombre. El arte es, por ello, en todos los tiempos, independientemente del modo de apropiación dominante, un libro abierto en el que podemos leer hasta dónde se eleva la naturaleza creadora del hombre.<sup>416</sup>

Desde esta línea, sujeto y arte se encuentran íntimamente ligados en una relación de necesidad: la existencia del arte depende de la del sujeto y sólo hay sujeto cuando transforma y crea, por tanto, cuando hace arte. “Por el arte, el hombre se afirma en su dimensión más propia y, a su vez, contribuye a tomar conciencia”.<sup>417</sup>

Por su parte, Joseph Beuys ubica al arte no sólo en la toma de conciencia del ser en cuanto humano, sino que le confiere a la capacidad creadora la condición de posibilidad de construcción de conocimiento: “todo conocimiento humano procede del arte. Toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente. ¿De dónde iba a proceder si no? El concepto de ciencia es sólo una ramificación de lo creativo en general. Por esta razón hay que fomentar una educación artística para el ser humano”.<sup>418</sup>

Sánchez Vázquez no se encuentra tan alejado de este planteamiento, puesto que considera a la estética como una aproximación a la forma de percibir y, por tanto, de construir la realidad. Es aquí desde donde el filósofo comienza a ahondar en las posibilidades de una educación estética, exponiendo que “toda educación estética supone una serie de conocimientos acerca del modo específico como los hombres se relacionan con la realidad, que es justamente la apropiación estética del mundo, y acerca del arte como forma fundamental de esa apropiación”.<sup>419</sup>

En este sentido, el diálogo y la confrontación son formas de construir y apropiarse del mundo, ya que se requiere de un proceso de concientización de la propia realidad para confrontarla con otras diversas. Así, hay un aprendizaje transformador de sujetos y de realidades.

---

415 Adolfo Sánchez Vázquez, “Socialización de la creación o muerte del arte” (...), p. 103.

416 *Ibidem*, p. 105.

417 *Idem*.

418 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *op. cit.*, 307.

419 Adolfo Sánchez Vázquez, “Socialización de la creación o muerte del arte”(…), p. 95.

En el caso de la exposición, tener como punto de partida el bien común y de ahí, trasladar las discusiones de maneras tan diversas y formas de ocupar el mundo, de accionar a favor del bien común y relacionarse con formas de percibir realidades diferentes, provocaron una serie de cuestionamientos y confrontaciones sobre cómo lograr organizarnos, qué hacer desde mi propio lugar, hacia dónde caminar. Esos cuestionamientos que salieron en el público ya generaron un pequeño espacio de ruptura en cada uno.

Si bien el arte no sólo manifiesta la extensión del sujeto y su realidad, sino que cumple con diversas funciones: mágica, religiosa, política, lúdica, económica, etc.<sup>420</sup> De este modo, la estética también responde a posibilidades inscritas en condiciones sociales y culturales. Por lo cual, la educación estética “supone una serie de conocimientos acerca del modo específico como los hombres [y mujeres] se relacionan con la realidad”.<sup>421</sup> A esta correlación Sánchez Vázquez la llama una “apropiación estética del mundo”, que implica al arte como forma fundamental de esa apropiación.<sup>422</sup>

No obstante, la apropiación estética del arte tradicional se basa, en palabras de Sánchez Vázquez, en una estética de la recepción, es decir, contemplativa, por lo que reclama una reinención de la apropiación estética incorporando al espectador al proceso creador. Y aunque esta “incorporación tenga un carácter limitado y no se eleve al nivel excepcional del genio, significará una enorme extensión de la actividad creadora, una verdadera socialización de ella”.<sup>423</sup>

Esto es lo que Beuys llamó escultura social: una forma de socializar el proceso creativo y transformar lo social a través de la expansión de la conciencia humana y el agenciamiento creativo en común,<sup>424</sup> es decir, la socialización de la creación. Esta postura, desde el enfoque de Sánchez Vázquez, repercute directamente en lo social, pues la sociedad moderna se rige por la negación del principio creador en el trabajo con la “hostilidad hacia el arte, la reducción de la creatividad a sectores privilegiados y la apropiación privada de los productos artísticos”.<sup>425</sup>

La apertura de la creatividad hacia lo social dota de nuevo significado, no sólo desde lo artístico, sino “también como negación radical del principio mismo de una sociedad en la que tiende a extenderse la enajenación, es decir, la antítesis de la creación”.<sup>426</sup>

420 *Ibidem*, p.104.

421 *Ibidem*, p. 95.

422 *Idem*.

423 *Ibidem*, p.119.

424 Allan Antliff, *op. cit.*, p. 66.

425 Adolfo Sánchez Vázquez, “Socialización de la creación o muerte del arte” (...), p. 119.

426 *Idem*.

Además, Beuys expone la importancia que la educación artística tienen para la humanidad, pues ésta es “para la educación general y una redimensión de un ser humano más íntegro y feliz”.<sup>427</sup>

Finalmente, la desocultación de las acciones creativas en el arte, desde esta perspectiva, implica una postura política frente a lo social, puesto que constituye “la solidez del orden (social, ético, estético, filosófico, técnico, científico) y desata condiciones para el cambio de los modos de vida mantenidos hasta entonces”.<sup>428</sup> Por lo tanto la frase de Rosa María Palazón, “Que se lleve la creatividad a cualquier rincón”,<sup>429</sup> tiene un contenido político desde la estética marxista más poderoso de lo que uno se puede imaginar.

No fue en vano que Kulunčić presentara como ejes principales de su investigación para la exposición a organizaciones con modos de vida tan distintos a los “comunes” en la Ciudad de México, y que expusieran condiciones de posibilidad para generar cambios en los modos de vida como acciones de cuestionamiento del orden social establecido.

Otro de los autores que se pueden entrecruzar con las ideas de la propuesta educativa de Beuys es el educador latinoamericano Paulo Freire. Por ello, trataré de plantear las similitudes y diferencias que cada uno plantea en relación a la figura del artista y la vinculación que de ello realizan con lo educativo.

### 3.4 TODO EDUCADOR ES UN ARTISTA: JOSEPH BEUYS Y PAULO FREIRE

Como ya se ha mencionado, Joseph Beuys lanza la premisa “todo ser humano es una artista”, forma de ser en sí mismo con facultades creativas que deben ser reconocidas; es decir, pone la condición de posibilidad de ser, y en él se encuentra la libertad de creación y la autonomía de sí mismo. Lo cual me remite al pedagogo brasileño Paulo Freire, con respecto a la búsqueda, como en Beuys, de sí mismo, quien afirma que “sólo somos porque estamos siendo. Estar siendo es, entre nosotros, la condición para ser”.<sup>430</sup> Pero también se entretienen otras características del ser humano como la libertad y la autonomía de decisión:

Inacabado y consciente de su inacabamiento histórico, el ser humano se haría necesariamente un ser ético, un ser de opinión, de decisión, Un ser ligado a intereses

<sup>427</sup> Francisca Cobo Martínez, *op.cit.*, pp. 307-308.

<sup>428</sup> Ricardo Benjamín Toledo Castellanos, “Las investigaciones artísticas, investigaciones de contexto”, p. 1.

<sup>429</sup> María Rosa Palazón, *op. cit.*, pp. 152-153.

<sup>430</sup> Paulo Freire, *Pedagogía de la autonomía, saberes necesarios para la práctica educativa*, p. 34.

y en relación con los cuales tanto pueden mantenerse fiel la eticidad cuando puede transgredirla. Es exactamente porque nos volvemos éticos por lo que fue creada para nosotros, la posibilidad de violar la ética.<sup>431</sup>

Paulo Freire concibe la ética como inseparable de la estética. En primera instancia, expone que el ser humano es y requiere ser desde lo ético: “pensar acertadamente demanda profundidad y no superficialidad en la comprensión y en la interpretación de los hechos. Supone disponibilidad para la revisión de los hallazgos, reconoce no sólo la posibilidad de cambiar de opción, de apreciación, sino el derecho a hacerlo”.<sup>432</sup>

De ahí deviene en Freire un sujeto ético que es, a su vez, un sujeto libre, creativo y cuestionador. Por tanto, Freire no se pregunta por la posibilidad de que un ser humano pueda ser artista, sino que un educador lo es:

El educador tiene que ser sensible, el educador tiene que ser esteta, tiene que tener gusto, la educación es una obra de arte, el educador tiene que ser ético, tiene que respetar los límites de la persona, no puede entrar en ti e irrespetarte, yo tengo que respetar tus sueños, yo tengo que respetar tus miedos, pero yo voy a tocar también esos miedos.<sup>433</sup>

De esta manera el sujeto artista en Freire se hace desde la ética, la sensibilidad con el mundo y los seres que le rodean. Así, no es posible ser indiferente a la realidad humana; se abre al mundo e inaugura con su gesto, su relación dialógica y pronunciamiento hacia él,<sup>434</sup> pues, como bien menciona el autor brasileño, lo bello de ser persona es esa posibilidad y ese deber de luchar por la dignidad humana.

Desde esta mirada, el educador en Freire es un artista, porque “rehace el mundo, redibujar el mundo, repinta el mundo, recanta el mundo, redanza el mundo”.<sup>435</sup> Es decir, es una forma de intervención en el mundo, de regenerar el tejido social; en otras palabras, de transformación social. En el caso de la muestra, Kulunčić cumple con este papel de artista que regenera el tejido social desde el establecimiento de las condiciones de posibilidad de incidir en la transformación de percibir la realidad dada. No hay mejor ejemplo para dar cuenta de la práctica de esta idea del artista-educador que la de Joseph Beuys:

Si hay un artista profesor por antonomasia, ese es Beuys. To be a teacher is my greatest work of art es la célebre frase que pronunció en 1969. Las formas en las que desplegó esta actividad son múltiples: en la Academia de Bellas Artes de Dusseldorf como profesor de

431 *Ibidem*, p. 106.

432 *Ibidem*, p. 35.

433 Eusebio Nájera Martínez, “Paulo Freire-Pedagogía” (video).

434 Paulo Freire y Antonio Faundez, *Por una pedagogía de la pregunta, crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes*, p. 1.

435 Eusebio Nájera Martínez, *op. cit.*,

escultura monumental en el sentido más convencional de la palabra y de la actitud, criticando desde la autoridad los ejercicios de los estudiantes.<sup>436</sup>

Para Beuys, el arte es un agente de educación, es una herramienta que posibilita la guía hacia el encuentro con su propia creatividad y, en consecuencia, es una forma de reconstruir el mundo. Desde esta perspectiva, y con caminos que se entrecruzan en propuestas y posibilidades de construir sujetos autónomos, Beuys y Freire plantean la educación como una forma de transformación social a través de la sensibilidad, la recreación de mejores realidades y en consecuencia, la construcción de un conocimiento distinto.

Esto se encontró en la exposición en la posibilidad del uso de la creatividad para generar propuestas, soluciones discutidas y encuentros de saberes distintos y así, llegar hasta donde la creatividad de los sujetos les dio tal libertad.

Pese a que estos autores se encuentran en campos disciplinares diversos, el encuentro es ineludible; de ahí que ambos se preocupen por la participación y el diálogo entre sujetos. Mientras que para Beuys, “la capacidad creativa de cada individuo en la sociedad es a través de la participación”,<sup>437</sup> en Freire los sujetos se hacen en la palabra, en la acción y en la reflexión: “Existir humanamente, es pronunciar el mundo, es transformarlo y el mundo pronunciado a su vez retorna problematizado a estos sujetos pronunciantes exigiendo de ellos un nuevo pronunciamiento”.<sup>438</sup>

No sólo los individuos se construyen a sí mismos, sino que esta posibilidad se encuentra en la confrontación con el otro. En el caso de Beuys, desde la co-creación; en Freire, en la escucha: “Si el grupo me quiere escuchar, no puedo negarle mi voz, pero enseguida yo demuestro que necesito también de su voz, mi voz no tiene sentido sin la voz del grupo”.<sup>439</sup>

En consecuencia, la existencia humana deviene de la comparación de saberes y construcción desde lo común, en Freire con la palabra como acción: “Acabo de leer, tocado, en cada momento, por la belleza con que la palabra auténtica siempre se viste, (...) artesanos de la libertad, desocultan verdades necesarias”.<sup>440</sup> En Beuys en las acciones del arte:

El arte adquiere así un alcance social y una dimensión político-espiritual que intenta dar cuenta tanto de la precariedad como de la grandeza de lo humano como fenómeno de prodigalidad extrema, íntimamente socializadora. De allí que Beuys haya desplegado

436 Selina Blasco, “Mantener las formas” en *Investigación artística y universidad: materiales para un debate*, p. 17.

437 Kristina Lee Podesva, “Joseph Beuys - Organization for Direct Democracy by Referendum”, en *Proyectos en relación al giro educativo, un complejo escenario cruzado por diversas pedagogías en disputa*, s/p, (en línea), <<https://proyectosgiroeducativo.wordpress.com/page/3/>>, consultado: 22 de septiembre de 2015.

438 Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, p. 71.

439 Eusebio Nájera Martínez, *op. cit.*

440 Miguel Escobar, *Paulo Freire y Don Durito de la Lacandona la conciencia rebelde (Tercera carta a Don Durito)*, p. 13.

sus acciones de arte —instalaciones y proyectos comunitarios— en zonas desfavorecidas o «de incertidumbre e inestabilidad» social, intentando introducir en la escena del arte aquello con lo que el hombre ha convivido en su historia natural como especie.<sup>441</sup>

Para Beuys “todo conocimiento humano procede del arte” y toda capacidad procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente.<sup>442</sup> En consecuencia, es necesario que las personas aprendan a mirar la realidad y reflexionar en torno a ella. Beuys ve los pensamientos humanos también como plástica, la primera plástica que surgió del ser humano. Que el ser humano pueda contemplar sus pensamientos como un artista a su obra, esto es, que mire en su pensamiento y actúe desde la plástica, lo cual “apunta a toda manifestación que ayude al mundo a recuperar su espíritu y su solidaridad como gran motor de cambio y desarrollo de las condiciones de vida humana”.<sup>443</sup>

En cambio, para Freire la educación como práctica liberadora es una obra de arte y dicha obra produce una nueva forma de “pronunciar” un mundo, de “existir, humanamente”, pues “‘pronunciar’ el mundo, es transformarlo”, así como Beuys busca la transformación desde el arte entendido como una herramienta de búsqueda de sí mismo, en donde recae la responsabilidad de transformar desde el sujeto; Freire lo realiza comprendiendo a la educación como obra de arte y al educador como sujeto de transformación.

Esta línea de reflexión en torno al arte y al sujeto participativo, libre y consciente, se ha expandido a lo largo del proceso de configuración del arte social, que han llamado “el giro educativo en el arte”, que se caracteriza por ser un movimiento en el que los artistas se sumergen en torno a la pedagogía, con el objeto de poner en crisis al museo o simplemente cuestionar la función del mismo, en tanto dedicado a la educación y al arte.

### 3.5 DE LA PARTICIPACIÓN AL GIRO “EDUCATIVO”/“PEDAGÓGICO”

Como se ha visto desde la estética marxista, la obra artística no es directamente participativa, sino que su relación con la colectividad y la praxis es necesaria para una transformación. Estos elementos parecieran ser suficientes para posicionarse de forma crítica hacia el nuevo orden mundial neoliberal. En contraste, el individualismo es visto con sospecha, principalmente a razón de que el sistema de mercado del arte y la

441 Adolfo Vázquez Rocca, “*Joseph Beuys, Cada hombre, un artista*” (...), s/p.

442 *Idem.*

443 *Idem.*

programación museística siguen girando en torno a “lucrativas figuras particulares”,<sup>444</sup> es decir, el artista como único portador de lo creativo, que no es el caso de Kulunčić.

No obstante, la diversidad de posicionamientos del arte social trae consigo responsabilidades distintas con el público y tipos de participación diversa. Es importante resaltar que para el arte social y principalmente para el arte socialmente comprometido es de vital importancia la participación de los sujetos en su obra. Claire Bishop, por ejemplo, anima a la participación del público como proyecto constructor de vínculos sociales:

La participación es importante como proyecto: rehumaniza a una sociedad adormecida y fragmentada por la instrumentalidad de la producción capitalista. Dada la casi total saturación del mercado de nuestro repertorio de imágenes, continúa el argumento, la práctica artística no puede seguir girando alrededor de la construcción de objetos para ser consumidos por un transeúnte pasivo. En lugar de ello, debe existir un arte de la acción, interconectado con la realidad, dando pasos –aunque sean pequeños– para reparar los vínculos sociales.<sup>445</sup>

Aunado a esta postura, Néstor García Canclini propone un tipo de práctica artística que redefina los conceptos de juego y goce en el arte como parte del proceso de liberación, superando el sentido individualista del placer artístico y enriquecido, como un derecho colectivo, la participación del espectador:<sup>446</sup>

La apertura de las obras a la participación del espectador, más que una “contribución” espontánea de los artistas, es resultado del desarrollo histórico de la lucha de clases: representa la democratización y al redistribución de la iniciativa social exigidos, más que a los artistas, a la sociedad toda, por el ascenso de las clases populares. (...) [Mas] la transformación de la estructura de las obras no puede corregir por sí sola las injusticias en el acceso al arte determinadas por la división de la sociedad en clases.<sup>447</sup>

Es cierto que el acceso al arte no es público como se quiere dar a entender, ni siquiera en museos universitarios como el MUAC, pues no hay contacto directo ni con la comunidad universitaria, ni con la comunidad local que es Santo Domingo. Es por esto que para Kulunčić fue difícil que las organizaciones se pudieran trasladar hasta el museo. Sin embargo, hubo gente que por primera vez entró al museo sin considerarlo como una “oportunidad de acceso cultural”, sino como entrecruce de realidades y construcción de saberes desde distintos campos de visión. Es por eso que la participación en la exposición no sólo se rigió por mesas de discusión; hubo asambleas, cantos, juntas, juegos y poesía.

444 Claire Bishop, “El giro social” (...), *op. cit.*, p. 99.

445 *Ibidem*, p. 98.

446 Néstor García Canclini, “Sociología de las transformaciones del proceso artístico”, p. 246.

447 *Ibidem*, p. 250.

García Canclini analiza una imposibilidad en el arte social por ciertas barreras de transformación política y social desde la narrativa artística, como la interpretación de los regímenes sensibles, la discontinuidad o la mera inexistencia, a mi entender, de los “relatos nacionales” actuales y la pretensión de algunos formatos del arte a crear gobernabilidad y un sentido social de consenso:

Eran más verosímiles los proyectos artísticos con fines sociales cuando los relatos nacionales lograban apariencia de continuidad entre la presentación sensible de datos comunes y la interpretación de los significados en la política. La globalización comunicacional y económica multiplica los repertorios sensibles y sus representaciones mientras las narrativas son incapaces de contener e interpretar conjuntamente esa diversidad. El disenso entre regímenes de lo sensible carece de regímenes de comprensión que abarquen a la vez las mercancías desorganizadas por la especulación financiera, los sistemas políticos nacionales erosionados por tendencias globales sin estructura ni gobierno. Existen estrategias de homogenización publicitaria o de iconografías mediáticas y globalizadas más exitosas –Disney, el manga–, pero son incapaces de crear gobernabilidad o un sentido social que construya consensos de amplia escala. ¿Por qué vamos a pedírselo al arte?<sup>448</sup>

Este punto de crítica es muy cuestionado en el campo del arte social, no sólo por García Canclini, sino por autores y artistas vinculados a dicho terreno. No obstante, Canclini sigue analizando representaciones artísticas medidas desde la receptividad, no desde la participación como forma de construcción de la propia obra.

Claire Bishop, por su parte, pese a que ve en el arte social una posibilidad de apertura, sostiene una postura crítica frente a las prácticas de algunos artistas en este terreno, sobre todo a partir de la falta de un proyecto político:

Hoy el arte participativo carece de relación con un proyecto político existente (sólo la tiene con el vagamente definido anticapitalismo) y se presenta a sí mismo como oposición a las artes visuales tratando de dejar a un lado la cuestión de la visualidad. Como consecuencia, estos artistas han asimilado una gran cantidad de presión al cargar con el peso de vislumbrar nuevos modelos de organización social y política –una tarea para la que no siempre están debidamente equipados.<sup>449</sup>

A pesar de la severa crítica sobre los alcances de la práctica social vinculada a al objeto de organizar social y políticamente, Kulunčić responde a ello exponiendo que no pretende movilizar masas, sino crear conciencia y nuevas soluciones a los problemas dados. En consecuencia, el artista no es el “ayudante con...”, sino el detonador de lo que pueda suceder.<sup>450</sup>

448 Néstor García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” (...), p.31.

449 Claire Bishop, “El giro social” (...), p. 100.

450 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Andreja Kulunčić*, (...), p. CVII-CVIII.

Por ejemplo: en la exposición planteó la idea de bien común existente en la Ciudad de México como posibilidad de transformación, no porque ella quisiera que así fuera, sino porque vio que, pese a todo el caos político y social en el que confluye la ciudad y el país, todavía hay formas de resistencia que promueven cambios al interior de las comunidades locales.

Así, se formaron las mesas de trabajo que dieran cabida no a las problemáticas, sino a las soluciones de las problemáticas en común. Esta era una posición claramente política de la artista, pero el desarrollo de la muestra y lo que resultó de ella sólo fue responsabilidad del público.

Desde esta postura de la práctica social se han desenvuelto ciertos cuestionamientos y prácticas que plantean el papel de “formador” ni en el artista ni en el público, sino en ambos. Y así, llevar consigo esa autodeterminación que sólo un ser libre puede llevar a cabo, escribe el propio Joseph Beuys.<sup>451</sup>

Para comenzar a abrir una pauta al desarrollo de estas prácticas ligadas a lo educativo, se tiene el antecedente de Beuys como precursor de la relación arte-educación desde la institución. Él es el fundador de la Escuela superior internacional libre de creatividad e investigación interdisciplinar de Dublín, inaugurada en 1970.

Esta escuela se concibió con el objetivo de fomentar “la actividad política, social y económica no solamente de su sede, sino también de otros países”.<sup>452</sup> El proyecto interdisciplinar, con influencias reconocidas en la Bauhaus,<sup>453</sup> pretendía establecer redes de sociabilidad con investigaciones sociales y alternativas económicas,

451 *Apud.*, María López Ruido, “Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación” en *Espacio, Tiempo y Forma*, p. 372.

452 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *op. cit.*, p. 254.

453 La Bauhaus (1919-1933) se desarrolló en un contexto político y social marcado por la República de Weimar, la post-industrialización y el avance de la tecnología, el caos del periodo entreguerras, (...) se creía en el principio de la armonía general que debía dominar las relaciones de todas las artes entre sí. Propugnaba la estrecha colaboración entre artistas y artesanos y se deseaba destruir el dogma que separaba las “artes mayores” o artes libres y las denominadas “artes menores” o aplicadas (...) La propuesta estética de la Bauhaus consistió en apelar a los colores primarios (rojo, azul y amarillo) y al respeto de las formas básicas (triángulo, círculo y cuadrado) para crear un lenguaje plástico moderno, por su perfil abstracto y geometrista, pero también poético, pues regresaba a lo básico, a lo esencial. Proponía la funcionalidad sin renunciar a la estética. Todos los diseños de este movimiento, eran diseños para el futuro, rompedores con el pasado, experimentales y que empleaban nuevos materiales como el plástico, el celuloide, el aluminio o los cromados. La célebre frase “la forma sigue a la función” (las tres F en inglés: form follows function), era uno de los principios fundamentales de todo el diseño de la Bauhaus. (...) El público no reaccionó favorablemente ante estas nuevas propuestas y fue perseguida sistemáticamente por los nazis, siendo cerrada por orden del gobierno de Hitler, en forma definitiva, en 1933. Universidad de Palermo, BAUHAUS, p. 1-7, (en línea), <[http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/blog/docentes/trabajos/4901\\_12066.pdf](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/4901_12066.pdf)>, consultado: 23 de septiembre de 2015.

de carácter nacional e internacional, basadas en el diálogo de ideas entre estudiantes y profesores(as).<sup>454</sup>

Una de las características de esta universidad es que, como motor de la educación, se partía de las iniciativas creativas y dinamizadoras que reactivaran la dinámica social; además, se caracterizaba por proponer un aprendizaje basado en la experiencia y de la investigación interdisciplinar.

Como Beuys plantea el aprendizaje para la vida, en la propia escuela se buscaba incidir en el aprendizaje a través de proyectos prácticos que dieran solución a problemas reales. En consecuencia, la educación pretendía solucionar tres aspectos: “Las tres dimensiones son además los tres principios fundamentales de la universidad libre internacional: la escolarización y ejercicio de la intención creativa, la conferencia permanente y la producción moral”.<sup>455</sup>

Este modelo iba acorde al planteamiento de Beuys de que “todo ser humano es un artista”; por tanto, se defendía la capacidad de cada sujeto para realizar una actividad creativa desde el diálogo, la cooperación y principios éticos. Esta dinámica propuesta por Beuys se denominó “la plástica caliente”, *Wärmeplastik*, la cual se basaba en la canalización de la creatividad hacia proyectos interdisciplinarios relacionados con una situación actual. “Se trataba de aprender a través de la experiencia, por medio de la educación plástica, uniendo y confrontando las diferentes perspectivas y disciplinas integradas”.<sup>456</sup>

Beuys estaba convencido de que el cambio social se encontraba en la educación, explicando que el sistema del Estado controla y manipula la educación económica y políticamente, y la utiliza para “crear individuos sin capacidad decisoria”.<sup>457</sup> Es por eso que propone un cambio desde una educación que permita las libertades del individuo y que llegue a la mayor parte de ellos y ellas, por lo que está centrado en una escuela pública: “Yo tampoco pienso en escuela privada sino en escuela libre. Le llamo ‘escuela libre’ porque las privadas no son escuelas libres, sólo para los que pueden entrar por su ventajosa condición financiera o por otros privilegios. Las privadas son escuelas de ‘elite’. Necesitamos escuelas públicas libres”.<sup>458</sup>

Esto iba ligado a la idea que tenía de arte, pues sólo los sujetos creativos podían lograr esa libertad de decisión dentro de su vida y transformar su realidad. Esta postura se relaciona al acto estético como experiencia y aprendizaje transformador.

La universidad no es pensada desde una esfera local, sino internacional, con gente que tuviera interés en la autodeterminación. “El nuevo sistema de gobierno tiene que contar con la soberanía popular, organizada con un sistema de consejos que ad-

454 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *op. cit.*, p. 254.

455 *Apud. Ibidem*, p. 255.

456 *Ibidem*, p. 254-256.

457 *Ibidem*, p. 340.

458 *Apud. Idem*.

ministren de abajo a arriba y no con un gobierno centralizado, como el actual sistema capitalista”. En consecuencia, el cambio requiere de un individuo activo, implicado, participativo y creativo.<sup>459</sup>

En efecto, Beuys considera importante la educación desde un lugar institucionalizado, no para cerrar y enclaustrar una ideología, sino para otorgar legitimidad y visibilidad a un tipo de formación libre y autónoma, ya sea en un museo o fuera de él, como es el caso de la escuela.

De todo esto, Kulunčić menciona en la entrevista que los artistas han comenzado a construir desde el arte una infraestructura para el conocimiento a partir del aprendizaje,<sup>460</sup> que lleve a los propios artistas a cuestionarse el cómo enseñar o cómo aprender, y en la que se proponga una contaminación de las distintas disciplinas artísticas, situando el arte y la educación artística en el mismo nivel.<sup>461</sup> Pese a que el proceso educativo y de construcción de conocimiento va más allá que la relación entre lo que se enseña y lo que se aprende, me parece de gran valor que los artistas se estén dando cuenta de lo inevitable que puede llegar a ser el proceso formativo y que se involucren en ello de una u otra manera.

Kulunčić experimentó dentro de la exposición creando todo un ambiente que posibilitara un entrecruce de realidades de transformación, desde los videos, la disposición del espacio, los materiales dentro de la exposición, las mesas movibles, los bancos, el uso de los colores dentro de sala; es decir, dispuso los elementos para aproximar al público a un acto educativo.

En el caso de Beuys, “además de ser un profesor carismático y emblemático, su proyecto artístico y educativo ha tenido en una trascendencia importantísima e incalculable para educación artística actual, sirviendo de inspiración artistas y educadores”,<sup>462</sup> Esto ha llevado a propuestas tales como las que plantea el artista Luis Camnitzer,<sup>463</sup> de la que hablaré en seguida. Además, se verán con mayor detenimiento los alcances y propuestas que han surgido en el arte contemporáneo a partir de lo pedagógico.

459 *Apud. Idem.*

460 Isis Mariana Yépez Rodríguez, *Entrevista con Andreja Kulunčić*, (...), p. CV.

461 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *op. cit.*, p. 30.

462 *Ibidem*, p. 256.

463 Luis Camnitzer estudia escultura y arquitectura en la Universidad de la República de Uruguay y más tarde realiza estudios de escultura y grabado en la Academia de Munich. En 1965 funda junto a Liliana Porter el taller experimental New York Graphic Workshop. Desde 1969 es profesor emerito de la Universidad del Estado de Nueva York. Ha participado en importantes exposiciones colectivas como, Versiones del sur (2000-2001) celebrada en el MNCARS de Madrid o Face á l’histoire (1996) en el Centro Pompidou de Paris. Entre sus individuales pueden mencionarse las retrospectivas del Lehman College Art Gallery de Nueva York (1991); la del Museo de Artes Plásticas de Montevideo, Uruguay (1986) y la antología realizada en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo de San José de Costa Rica. Recientemente publicó el libro *Didáctica de la liberación, Arte conceptualista latinoamericano*.

Este planteamiento, pese a que tiene ciertas similitudes con la propuesta de Kulunčić, se desvincula en el sentido que traslada la lógica de la escuela tradicional al museo. Es decir, lo que cambia no son ni las relaciones, ni el diálogo, ni la forma de construir realidades, sino sólo el espacio de movilidad, por lo tanto no genera ninguna ruptura ni transformación. Aunque para el arte es una propuesta nueva, para cierto sector de la pedagogía mucho más abierto, la escuela tradicional no es la mejor opción educativa si de libertad, de creatividad, de conciencia y de pensamiento se habla.

### 3.5.1 PROYECTOS PEDAGÓGICOS-ARTÍSTICOS DENTRO DEL MUSEO

Luis Camnitzer comparte con Beuys el concepto de la unión entre el arte y la educación artística. No obstante, Camnitzer plantea que no existe “diferencia entre hacer arte y enseñar”;<sup>464</sup> además, el papel del profesor como “motivador” de los estudiantes, en un continuo diálogo, haciendo frente a problemas comunes, requiere del uso de las técnicas de comunicación propias del arte “para protegernos del efecto manipulador que el sistema hace de él y para adaptarlo positivamente a las necesidades del ser humano”.<sup>465</sup>

Esta idea va ligada a la propuesta de Kulunčić. Sin embargo, es importante destacar qué tipo de “técnicas” son utilizadas, para analizar si se cae en la reproducción de la lógica institucional o si verdaderamente se logra una crítica a ésta.

En el caso de Camnitzer, su premisa es “el museo es una escuela”. Es una postura muy cuestionable desde el sentido del papel de la escuela inserto en un espacio como un museo, que puede posibilitar la construcción de conocimiento libre. A diferencia del papel que ha jugado la escuela como espacio de legitimidad para un solo tipo de conocimiento valorado en lo social, enunciar “el museo es una escuela: el artista aprende a comunicarse, el público aprende a hacer conexiones”,<sup>466</sup> evidencia el interés de Camnitzer por la pedagogía y la crítica a las instituciones del arte (Figura 37).

El artista explica la historia del proyecto que surgió a partir de una charla que tuvo con el director de museo con el que se encontraba trabajando, al que le sugirió proyectos educativos que se incorporaran una muestra, quien le respondió: “Esto es un museo, no una escuela”. A manera de mofa y de respuesta, el artista tomó una fotografía de la fachada del museo y le insertó la frase “el museo es una escuela”, enviándosela al director. En el proceso se dio cuenta que era una obra que le interesaba más seria-

464 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *op. cit.*, p. 361

465 *Ibidem*, p. 361

466 Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), “Luis Camnitzer, sobre su obra El museo es una escuela” en *Diario Exposiciones*, (en línea), <<http://www.malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/>>, s/p, consultado: 22 agosto de 2015.



**Figura 37.** Fotografía de la obra “El museo es una escuela, el artista aprende a comunicarse”, el público aprende a hacer conexiones, Luis Camnitzer, recuperado de: <https://levaduramadrid.wordpress.com/2015/01/14/cuarta-semana-el-museo-es-una-escuela/>

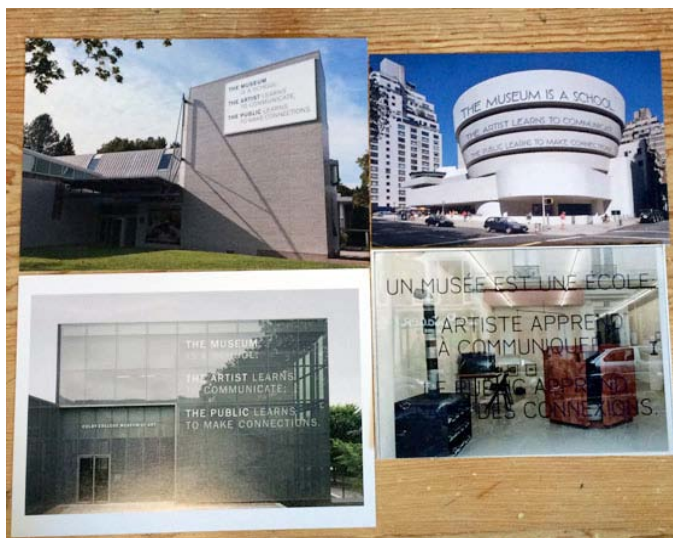
mente.<sup>467</sup> De esta manera fue desarrollando el proyecto, que consiste en lo siguiente:

El proyecto trata de forzar al museo que acepta a hacerlo a que establezca un contrato de servicios con el público sobre cómo se va a comportar de allí en adelante. Implica que se dedicará a hacer muestras dentro de un espíritu educativo y no funcionar meramente como un depósito de obras coleccionadas en honor de los dueños y los consejos de directores. Se trata justamente de minimizar la huella del ego y acentuar la función pedagógica. Es por eso que insisto en que la obra pase a ser institucional y no como expresión de mi arte, para que el público pueda exigir una rendición de cuentas si percibe que la institución está traicionando el espíritu de la frase. Es por eso que la tipografía es la que normalmente utiliza el museo, el diseño está hecho por el equipo de diseño de la institución y existe un compromiso de publicar una postal “oficial”. Es obligar a las instituciones a que dejen de funcionar como mausoleos erigidos en honor de algún individuo o individuos, o de una clase social, y entrar en un contrato social que redistribuya el poder. Ya sé que no va a pasar nada, pero si uno no trata de afectar cambios es peor. Así, por lo menos el público sabe qué derechos tiene y con suerte presiona a las instituciones para que cambien, o para que si no cambian por lo menos queden expuestas en su hipocresía.<sup>468</sup> (Figura 38).

<sup>467</sup> *Idem.*

<sup>468</sup> *Idem.*

Desde esta perspectiva, la pedagogía se ve como una herramienta de crítica institucional partiendo de la transformación de ciertos códigos de lenguaje pocas veces utilizado en el contexto del museo. No obstante, no se trata de trasladar los códigos “escolares” a uno



**Figura 38.** Fotografías de la obra “El museo es una escuela”, Luis Camnitzer, recuperado de: <http://www.malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/>

de los espacios dedicados al arte, sino de comenzar a cuestionar el orden social apoyados desde una transformación crítica de la construcción de realidad que se propone en los museos. Ya que lo que genera esta propuesta es establecer condiciones cerradas desde un ambiente encuadrado en la lógica escolar y coartar la posibilidad de una experiencia estética de los sujetos.

La propuesta de Camnitzer cuestiona la función del museo como depositario de obras insertando en él un ambiente dirigido a lo “escolar”, pero sin otro interés que eso, por lo que deja de lado todo el papel que juega un público como receptor de una “obra más”, sin ningún otro tipo de participación.

De este tipo de línea artística se derivan propuestas tales como el “giro educativo” en donde el espectador “se presupone más libre para el acceso a la obra de arte, no obstante, ese aumento de la capacidad de elección, movimiento e interpretación provoca una pérdida absoluta en el proceso de conocimiento”.<sup>469</sup> Es por eso que me distancio de esta postura, puesto que el espectador sigue siendo un sujeto pasivo y receptivo.

<sup>469</sup> Magdalena Castejón Ibáñez, “De la creatividad al vínculo social. El espectador/usuario de arte contemporáneo: De lo espectacular a lo social, a través del giro educativo”, p. 3.

Giro Educativo o Turning, como fue denominado por Irit Rogoff, propone un cambio de perspectiva “sobre el modo de concebir los espacios expositivos teniendo como principal formato de lectura un sistema pedagógico”<sup>470</sup>; es decir, esta nueva perspectiva une en colaboración a los responsables de los departamentos, llamados “de educación”, la propia institución y a los curadores. El giro, portanto, busca “realizar cambios en las políticas culturales, que promuevan una transformación de las relaciones entre institución y público”.<sup>471</sup> Esta propuesta ya no pretende que la educación sea una “extensión” de las exposiciones en el museo, sino una propuesta curatorial-educativa de las mismas:

Se cuestionan entonces cuales deberían ser las funciones específicas del educador y si se deberían enmarcar dentro de un sistema de conocimiento crítico, que provoque prácticas emancipadoras. La creación de pensamiento y actitud crítica que fomente modelos alternativos desde perspectivas cuestionadoras es, según la opinión de los educadores consultados, el máximo objetivo con el que deberían trabajar los profesionales de la educación de los centros, junto con otros como la educación emocional y la inserción social de diferentes colectivos. Los educadores deben evitar ser meros transmisores sumisos y complacientes de los contenidos que ofrecen las obras de arte. Deben despertar la crítica y la reflexión social cumpliendo el fin que se le presupone a las instituciones culturales.<sup>472</sup>

De esta manera, ya no son sólo los artistas, sino la propia institución arte quien se pregunta sobre el papel “educativo” en el proceso expositivo. Es así como se plantea la necesidad de una museografía que dé cabida “a la voz del artista y al papel del contexto, que permitan la aportación del público mediante diferentes estrategias la creación de obras colectivas o el fomento de debates a partir de visitas mediadas”.<sup>473</sup> Es importante mencionar que desde esta perspectiva el papel del creador sólo se encuentra nuevamente en el autor, como productor, y no en el público.

En cuanto a lo educativo, se pretende introducir “a la pedagogía crítica como un proceso a largo plazo en el que el objetivo sea encaminar al usuario a una autonomía dentro del espacio expositivo”.<sup>474</sup> Es importante mencionar que los proyectos que conllevan un trabajo de constante diálogo con el otro, mas no el “otro” desconocido, sino aquel que gracias al propio trabajo en conjunto ya conoces; en esa faena de consenso y conjunción de ideas, las transformaciones que deriven de ello son de largo aliento.

En el caso de la exposición con Kulunčić, a casi dos años de la inauguración, todavía se siguen escuchando las redes que se formaron como es el caso de Calpulli con Chalcom<sup>475</sup>

<sup>470</sup> *Idem.*

<sup>471</sup> *Idem.*

<sup>472</sup> *Ibidem*, p. 5.

<sup>473</sup> *Ibidem*, pp. 5-6.

<sup>474</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>475</sup> Este vínculo se formó por una exposición posterior llamada: El retorno del Lago de la artista brasileña Maria Thereza Alves. Ésta consistía en un proyecto de investigación que Alves realizó en colaboración con

los eventos que continuaron como el de los grupos independientes de arte, el tequio educativo, los cines debates y lo que falta por surgir de esa creación de sinergias.

Mas, como menciona Olga Ovejero: “Esta asimilación no puede ni debe ser acrítica: el giro educativo no tiene por qué representar una opción más valida que otras para encontrar el nuevo papel de los públicos”.<sup>476</sup> De esta forma, se plantea una posibilidad más de crítica dentro del mundo del arte, mas no la única del paradigma idóneo entre arte y sociedad.

Cabe retomar, desde la perspectiva de Beuys que “‘todo conocimiento humano procede del arte’, [toda capacidad] procede de la capacidad artística del ser humano, es decir, de ser activo creativamente”. Esto desemboca, como afirma García Canclini, en la búsqueda de una “relación abierta, imprevisible, entre la lógica de re-descripción de lo sensible por los artistas, la lógica de comunicación de las obras y las varias lógicas de apropiación de los espectadores: se trata de evitar una correlación fija entre las micropolíticas de los creadores y la constitución de colectivos políticos”.<sup>477</sup>

Los artistas contribuyen a modificar el mapa de lo perceptible y lo pensable, pueden suscitar nuevas experiencias, pero no hay razón para que modos heterogéneos de sensorialidad desemboquen en una comprensión del sentido capaz de movilizar decisiones transformadoras. No hay pasaje mecánico de la visión del espectáculo a la comprensión de la sociedad y de allí a políticas de cambio. En esta zona de incertidumbre, el arte es apto, más que para acciones directas, para sugerir la potencia de lo que está en suspenso. O suspendido.<sup>478</sup>

Sin embargo, ¿qué repercusiones tendrá la propuesta llevada desde los artistas y las implementadas por la institución?, ¿será una posibilidad de construir un espacio de diálogo entre ambos?, ¿la institución abstraerá para si este tipo de propuestas transformadoras, no para crear rupturas, sino para legitimar prácticas? En el siguiente apartado se comenzarán a desmenuzar estas y otras interrogantes en torno a los intereses que hay por insertar “lo educativo” en una institución élite como el museo, y el papel tanto del artista como del público y su repercusión en el campo de lo social.

---

el Museo Comunitario del Valle de Xico, analizando las condiciones históricas y sociales bajo las cuales el lago de Tláhuac llegó a estar completamente desecado a principios del siglo XX.

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>477</sup> Néstor García Canclini, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” (...) p.31.

<sup>478</sup> *Idem*.

### 3.5.2 PROYECTOS PEDAGÓGICOS-ARTÍSTICOS FUERA DEL MUSEO

Como ya lo hemos mencionado, los contenidos de Beuys, fueran “artísticos, educativos o políticos, buscaban una mejora del hombre [y de la mujer] y su entorno, apoyando la bondad del hombre como objetivo y medio para conseguir la autodeterminación”.<sup>479</sup>

Por otro lado, su experiencia en la Facultad Dusseldorf y su trabajo en la Escuela Libre Internacional, ambas en Alemania, marcaron claramente los antecedentes de una “educación postmoderna, multicultural, internacional y sobre todo socialmente comprometida”.<sup>480</sup> Desde esta mira, Beuys comienza a ver la academia como una posibilidad de transformación social mucho más profunda:

El concepto de ciencia es sólo una ramificación de lo creativo en general». Por esa razón –sostiene Beuys– hay que fomentar una educación artística para el ser humano, pero no como una materia relegada al mero ámbito de las manualidades, sino emplazada estratégicamente en el centro del currículum académico, como el medio más eficaz en la reproducción de la inteligencia técnica y el desarrollo de nuevas miradas sobre las cosas, un campo para el ejercicio crítico de la configuración espacial. De acuerdo a estas convicciones sólo se puede preparar adecuadamente a los futuros ciudadanos mediante este tipo de entrenamiento –inspirado por un concepto de estética ampliado– en competencias necesarias para la solución de las tareas políticas del futuro –urbanísticas, energéticas y sociales–, imbricando en su quehacer todos los medios de expresión humanos.<sup>481</sup>

Esta idea es compartida actualmente por la crítica de arte y artista mexicana Mariana Botey,<sup>482</sup> quien considera que el artista, en la actualidad, en la búsqueda de su autonomía, requiere de una formación teórica que le dé dicha libertad, la cual se encuentra afortunada

479 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *op. cit.*, p. 253.

480 *Ibidem*, 256.

481 Adolfo Vázquez Rocca, “Joseph Beuys, «Cada hombre, un artista»” (...), s/p.

482 Mariana Botey (1969-) es una artista de trayectoria singular. Cineasta y teórica del arte. Con un BA en moda en el Central Saint Martin School of Art and Design en Londres (1997). Actualmente desarrolla su tesis de doctorado titulada: *The Enigma of Ichcateopan: Specters of Indigenous Mexico in Modernity*, en el departamento de Estudios Visuales y Teoría Crítica de la Universidad California, Irvine. Su área de interés artística convoca el cruce de tradiciones, lo mismo la antropología que los estudios visuales, usaria de un marxismo más salvaje que salvático, sus posiciones teóricas le hacen heredera del surrealismo disidente (Artaud, Kłosowski, Bataille) y de su recepción local (Juan José Gurrola principalmente). Sus piezas filmicas con el tiempo han adquirido una cierta reverberación cultural entre los críticos de arte, en ellas se puede entrever el introdujo de Glauber Rocha, cine de contra historia, de revuelta y tradición en pugna.

o desafortunadamente en la academia:

Quizás lo importante sería tratar de pensar que la autonomía del artista como figura crítica o como figura de producción cognitiva productora de subjetividades puede tener una tensión crítica con las estructuras de poder. Tiene que entender primero que la producción cognitiva es su trabajo y segundo, que muy a menudo es colonizado por un aparato discursivo que él como productor está generando. Si pudiéramos generar artistas que tuvieran una formación teórica fuerte para, de alguna manera tener más autonomía en la producción. Sin duda la relación entre revolución y arte es muy tensa, va contra la intención del arte revolucionariamente político, es decir la simbolización que hace el artista de todos los quiebres, fracturas y problemas del *socius* tiende a funcionar como catarsis, tenemos que trabajar contra esta figura. El artista no tiene que ser una máquina de simbolización de aquello que es una zona de disturbio, sino que el artista debe de ocupar la zona de disturbio y convocarla para que sea más grande y en ese sentido confieso tener una inscripción vanguardista clásica fuerte, tampoco creo que el artista solo sea aquel que produce una herramienta más en la caja de la revolución para ser usada cuando la caja de la revolución necesite la herramienta del arte.<sup>483</sup>

La necesidad de un fortalecimiento en la formación de los artistas como figuras críticas y de producción de subjetividades también se reflejaba en las propuestas de Beuys, pues consideraba que era imprescindible el arte en la formación, no sólo de los artistas, sino de cualquier persona; pero estaba consciente de que el Estado ya no daba valor a la educación artística y estética de los sujetos, solamente a la “producción de inteligencia técnica para mantener su sistema de poder”.<sup>484</sup>

En consecuencia, la enseñanza del arte tendría que ser la asignatura más difícil desde la perspectiva del encuentro de diversas subjetividades; pero, en realidad, dentro del sistema educativo, era la más cómoda y “flexible”, en el sentido que a menudo se podía hacer cualquier cosa que se deseara sin una línea de trabajo encauzada a lo educativo.<sup>485</sup>

Por esa razón la solución para las tareas políticas del futuro orden social recaía en el sujeto. En consecuencia, el ser humano como ser libre, creativo y social necesita elaborar modelos destinados al ámbito social. Uno de los lugares posibles para formar a los sujetos libres y creativos los veía en la academia y “todas las instituciones educativas”.<sup>486</sup>

483 Inti Meza Villarino, “Arte y Frontera: Las fronteras del arte. Conversación con Mariana Botey”, p. 216, en *Revista Nostrodomo*, (en línea), <<https://es.scribd.com/doc/80759040/ARTE-Y-FRONTIERA-LAS-FRONTIERAS-DEL-ARTE-CONVERSACION-CON-MARIANA-BOTEY-INTI-MEZA-VILLARINO>>, consultado: 23 de septiembre de 2015.

484 Selina Blasco, *op. cit.*, p. 18.

485 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *op. cit.*, p. 252.

486 Selina Blasco, *op. cit.*, p. 18

Por tanto, Beuys veía necesario replantearse el sentido de la educación artística, empezando por cambiar urgentemente la visión del arte y la idea popular de placer sensorial o alivio emocional. “La reforma debe restituir la prioridad de la experiencia artística e insistir en armonizar las distintas áreas del ser humano, integrar el arte, el conocimiento y la vida”.<sup>487</sup>

Sin embargo, pese a que Beuys propuso un camino en el arte poco común e innovador, vinculado a lo educativo, y a que muchos artistas-docentes de su época comenzaron a reflexionar artísticamente sobre esta relación, también existen posturas que no concuerdan con dicho planteamiento.

Uno de ellos es el artista estadounidense, John Anthony Baldessari, quien afirma que el arte no puede ser enseñado, entendiendo “arte” en el estricto sentido de lo que resulte de una producción, y no, como Beuys, de un proceso interno y dialógico del cual se crea lo artístico.

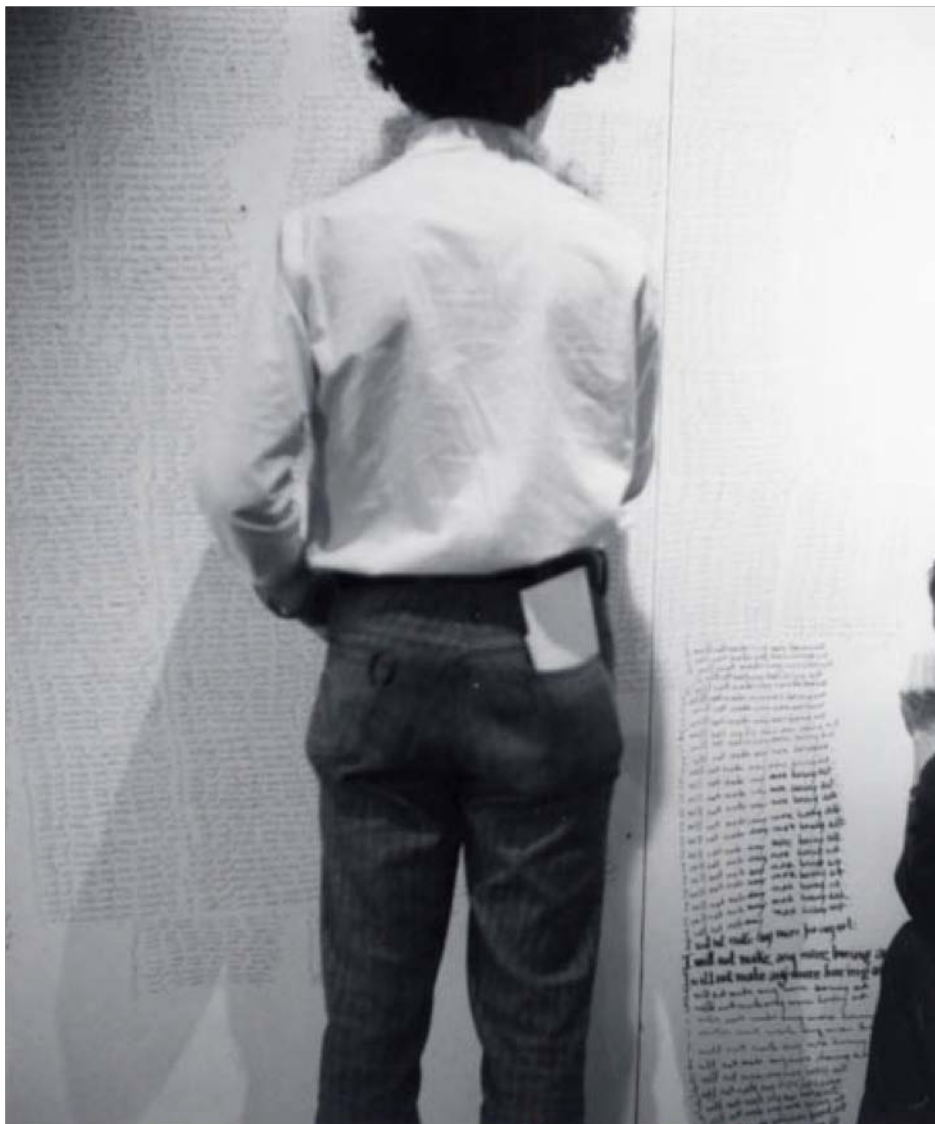
La diferencia también radica en la relación estudiante profesor. Mientras que en el artista alemán la relación estudiante-profesor se compone de una co-producción, en Baldessari es escasa la presencia artística de los estudiantes en el ámbito académico (Ver Figura 39):

[Con su obra] *I Will Not Make Any More Boring Art* (...) En lo que respecta al mensaje a su interlocutor, el contenido es muy claro, y tiene que ver con la estigmatización del aburrimiento. Pero en el caso de la intervención de los estudiantes, hay más matices. En 1971, para solucionar que su cliente, el Nova Scotia College of Art and Design, en Canadá, no podía costear su viaje, el artista decidió encargar su obra a estudiantes, que, a modo de castigo, tendrían que escribir voluntariamente dicha frase en las paredes de la galería 28. “Voluntariamente” y “castigo”, que son las palabras literales de Baldessari, sólo casan (sic) en algunas situaciones de sometimiento y perversión. De hecho, él mismo se declaró sorprendido de que las paredes del espacio quedasen completamente cubiertas. Sin embargo, aquí, el profesor que por una parte impone, desde su situación de autoridad, métodos de aprendizaje vetustos y humillantes (porque, ¿es que eran los estudiantes los que hacían arte aburrido?), decide aplicarse su propia medicina, escribiendo él también, repetitivamente, la frase durante 30 minutos. En ningún caso, de todos modos, su acción tuvo el status de la de los estudiantes. Estos fueron sólo mediadores, ya que lo que quedó como obra fue el video en el que el artista registró su propia escritura y el grabado que la reproduce.<sup>488</sup>

En este sentido, las vertientes desde las cuales se retoma la educación con la estética son variadas, pero es en Beuys desde donde Kulunčić logra sumergirse al diálogo y a las soluciones de mejora del tejido social en común. Pese a que la artista, como hemos visto, no se basa solamente en este autor, el concepto de “escultura social” de aquél y su compromiso con los procesos educativos, son en Kulunčić una base para consolidar la

487 Raúl Díaz-Obregón Cruzado, *op. cit.*, p. 294.

488 Selina Blasco, *op. cit.*, pp. 20-21.



**Figura 39.** Estudiantes de arte de John Anthony Baldessari, realizando la obra de su profesor “I Will Not Make Any More Boring Art”

herramienta de acción que ella denomina arte.

Por mi parte, pese a la importancia de Beuys en su propuesta de plástica social y Luis Camnitzer como fundador de la idea “el museo como escuela”, me parece, que la segunda, es una propuesta que no brinda las posibilidades y riquezas de encontrarse fuera del ambiente escolar; al contrario, trasladan la lógica escolar, que los artistas

naturalmente conocen, hacia el espacio del museo. En cambio, me parece que el museo brinda posibilidades distintas a la lógica escolar de acercar al sujeto hacia la comparación de saberes y enriquecer dichas posibilidades, encaminadas hacia formas de educación mucho más libres y centradas en las subjetividades y las posibilidades infinitas de la creación y la creatividad.

Sostengo que Kulunčić, de una forma más sensible e intuitiva, permitió esa riqueza dentro de la exposición, puesto que cada uno de los participantes, desde las posibilidades que cada uno tenía, compartió su sentido de realidad con los otros, sus problemáticas, intereses y formas de transformación social.

Fue justamente esta acción lo que me llevó, como pedagoga, a reflexionar en torno al museo como un espacio de construcción de saberes y su condición de posibilidad para ser un lugar de creación de conocimiento desde el arte y desde la libertad creativa de cada persona.

El recorrido de los autores citados en este capítulo permite revisar la ruptura de esquemas tradicionales dentro de lo educativo y abrir la discusión hacia espacios mucho más diversos que entrecrucen diferentes formas socioculturales de entender el mundo, de aproximarse a la construcción de sentido de realidad del otro y de enriquecer el propio esquema de realidad desde el cuestionamiento de la propia. Eso ya lleva una connotación educativa que, si le añadimos la acción desde la creatividad, es una propuesta que requiere la autonomía del sujeto y la libertad creativa del mismo que posibilite el entendimiento del mundo. No obstante, es importante señalar que los sujetos sean partícipes de la creación, no la creación misma; es decir, no significa que el arte pase del objeto, la desmaterialización, al sujeto mismo.

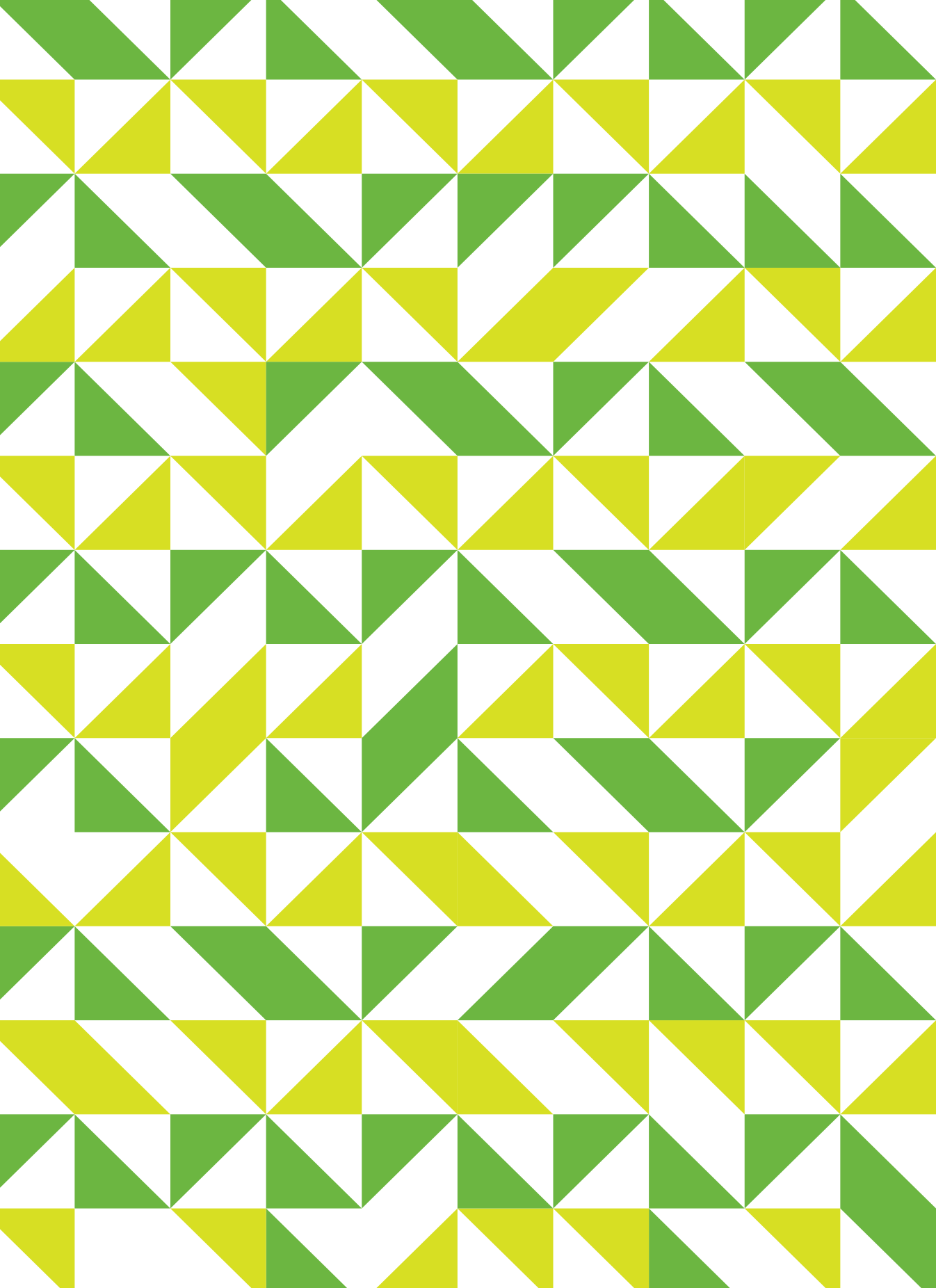
En este sentido, considero importante tomar en cuenta este tipo de propuestas que en ocasiones dejamos de dilucidar en el campo de lo pedagógico. Este análisis me permitió ver las similitudes que hay entre propuestas educativas desde la estética contemporánea y la marxista, y la preocupación de estas posturas por formar una persona libre y autónoma que pueda y quiera transformar su realidad social, lo cual me parece imprescindible en estos momentos.

Por otro lado, quedan varias vertientes por seguir reflexionando, como es el concepto de creatividad en su relación con la construcción de conocimiento principalmente y sus repercusiones en el campo educativo y artístico.

Este capítulo en particular me permitió profundizar sobre el papel del artista preocupado por lo educativo y la posibilidad de trabajar en conjunto, de forma interdisciplinaria en la construcción de nuevos discursos dentro del arte contemporáneo.

Finalmente, sin la intención de cerrar la discusión, sino dejarla abierta para posibles cuestionamientos, me quedo con la pregunta: ¿por qué los/las artistas se están preocupando por introducir lo educativo en el arte? ¿Qué le está faltando o sobrando a éste?





# CONCLUSIONES

*“Ni todas las acciones humanas persiguen necesariamente la [educación]. Ni toda la [educación] está originada en un acto voluntario dirigida a producirla expresamente”.*

Catalá Domènech<sup>489</sup>

---

<sup>489</sup> Josep M. Catalá Domènech, *op. cit.*, p. 54.

## CONCLUSIONES

Lo que se puede ver a lo largo del trabajo es que, pese a que la relación estética y educación es compleja e inabarcable, es posible construir lazos epistémicos que posibiliten el entendimiento de procesos educativos vinculados al arte. Por otro lado, la segunda relación que es posible entrever y que no es menos importante, es entre pedagogía y educación, que aunque existan diferentes nociones y posturas teóricas sobre ambas, se fueron conjugando a lo largo del trabajo.

En el caso, por ejemplo, del campo del arte y en particular del arte social, los artistas hablaron de una necesidad de educación, mas no de evidenciar su propuesta como una alternativa pedagógica hacia la transformación de un sujeto crítico en una realidad social específica.

De ahí deviene la necesidad de confrontar a autores del rubro del arte, en este caso Joseph Beuys y su propuesta de “escultura social”, con teóricos del campo de la pedagogía como Paulo Freire que hacen evidente una postura pedagógica en torno a un sujeto social y autónomo con posibilidades de construir su propia transformación.

Además, poner en diálogo a Paulo Freire y Sánchez Vázquez, indirectamente a través de Beuys, enriqueció el modo de concebir “la creación” gracias a la apertura de sus posibilidades como constructora de sentido y de rupturas. Aunado a la idea de la creatividad como vínculo que permitirá relacionar el campo pedagógico con el del sujeto creador.

Es decir: me parece, por un lado, que los artistas que hablan sobre educación, como es natural, se remiten a referentes que ellos conocen o relacionan con lo educativo, como lo escolar. Mientras que las nociones como creación, creatividad y sentido de realidad, los artistas las ponen en perspectiva desde la estética y el arte, lo que genera un diálogo mucho más enriquecedor que me permitió profundizar sobre el significado de ser artista desde la pedagogía, que quedará para futuros trabajos y reflexiones. Sin embargo, me abrió un campo de posibilidades no explorados desde disciplinas distintas que es posible aproximarse a través de la pedagogía.

Por otro lado autores como Hal Foster y Walter Benjamin me permitieron situar el lugar de enunciación desde el cual la artista realiza su trabajo. Esta perspectiva me permitió conocer que, aunque Kulunčić está interesada en el campo educativo y en su obra más que una acción intuitiva o con una intencionalidad de “educar” al público participante, la artista pretende abrir las posibilidades para que, desde lo individual y lo colectivo, el sujeto se construya desde su ser creativo, autónomo, libre y transformador.

En este sentido, la estética como forma de conocimiento sensible está vinculado a la manera en que el individuo percibe el mundo, se aproxima y se enfrenta a él. El sujeto se enfrenta a su realidad a partir de lo que conoce, por tanto, si esos saberes y

conocimientos que lo construyen, los comparte o confronta con otras realidades, se va a enriquecer de nuevas formas de ver el mundo, de percibirlo y acercarse a él. En el caso de la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, la realidad de los sujetos fue compartida desde las preocupaciones y ocupaciones de las organizaciones por transformar y enfrentarse al mundo, la lucha por la defensa de los derechos humanos, de los patrimonios, desde medio ambiente, de las perspectivas de géneros, de la diversidad, de la diferencia, del bien común. Además, no sólo se trataba de pensar en lo común, sino de impulsar a la acción, ya que no está definido más que a la hora de conquistarlo y construirlo, no es algo ya dado, es algo que se exige, se lucha por él y se construye en colectividad; se va definiendo en la acción misma.

La meta del trabajo de Kulunčić en la exposición fue crear un espacio donde pudo tomar lugar cualquier tipo de conversación, juego, canto, asamblea, etc. En otras palabras, generó un ambiente propicio, como agente educativo, que permitiera dar paso a cualquier tipo de diálogo, desde diferentes plataformas (talleres, asambleas, encuentros) que permitían un espacio de aprendizaje mucho más diverso.

Aunque no todas las actividades tuvieron las mismas repercusiones, ni interés, ni público, hubo quienes regresaron de manera frecuente a los talleres sobre auto-organización, los testimonios, las charlas, etc. Lo que permite analizar una forma de apropiación e interés de los temas discutidos y que estaban centrados en las necesidades sociales, pues fue una parte de la sociedad quien las propuso. Y aunque eran realidades distintas, el lugar geográfico y social en el que estamos inmersos permitió ver que eran problemáticas y preocupaciones muy similares.

Pese a que el MUAC, desde su arquitectura, no es un espacio que, lamentablemente, invite a “lo común” o la comunidad universitaria a acercarse a él. Incluso la lógica de funcionamiento del museo es pensada para una élite en la que no todo mundo tiene lugar. De hecho, en un principio el curador en jefe Cuauhtémoc Medina fue de los menos interesados en la exposición. Sin embargo, pese a ello, la exposición logró invitar a participar a públicos muy diversos y llevar el diálogo hacia un proceso de transformación de las distintas realidades.

En cuanto a la experiencia, la exposición logró hacer evidentes nuevas formas de entender a lo educativo dentro del propio museo pues, pese a que se encuentran los dos departamentos educativos, Proyectos Públicos y Comunidades, y Enlace y Mediación, una parte importante de nuestra consolidación como área de Proyectos Públicos y Comunidades, nos cuestionamos la forma de llegar al público, los proyectos relacionados con las comunidades aledañas al museo, como Santo Domingo; es decir, la institución y en ese momento yo, como parte de ella, pusimos sobre la mesa la propia responsabilidad que teníamos como área educativa en el museo, qué estábamos haciendo por realmente acercarnos a esos públicos; la necesidad de un laboratorio social dentro del área y el propio nombre del área salió a relucir después de la exposición.

Mas la muestra “Conquistando y construyendo lo común”, no podría verse como un hecho aislado, ni con repercusiones inmediatas dentro del proceso expositivo, puesto que “nada de lo social en arte es inmediato, ni aun cuando lo pretenda”.<sup>490</sup> Por lo tanto, es necesario destacar algunas muestras posteriores y las implicaciones y cambios que se han dado en el museo a partir del trabajo de Kulunčić, entendiendo así los proyectos en diálogo.

Por su parte, al concluir la “Conquistando y construyendo lo común”, se inauguró una muestra de la artista Maria Thereza Alves<sup>491</sup> llamada “El retorno del Lago”. Ésta consistía en un proyecto de investigación que Alves realizó en colaboración con el Museo Comunitario del Valle de Xico, analizando las condiciones históricas y sociales bajo las cuales, el lago de Tláhuac llegó a estar completamente desecado a principios del siglo XX.<sup>492</sup>

La exposición revela la investigación que realizó la artista, donde rastrea los enfrentamientos y las luchas sociales que ocurrieron en torno al lago. Este trabajo funciona como un testimonio de la historia colonial del ahora conocido Valle de Chalco-Solidaridad, sometido a diversos drenajes que devinieron en una sequía que provocó una serie de problemáticas ambientales que en la actualidad, siguen teniendo repercusiones.<sup>493</sup>

Como tal la exposición también tendría mesas de discusión e implicaba a una comunidad cerca del lago; es decir, la dinámica era muy similar a la exposición de Kulunčić. Sin embargo, “El retorno del Lago” tuvo mayor cercanía con el público, pero también una experiencia previa en la que se pudieron prever ciertos “errores” que se vivieron en la primera. Además, se invitaron a algunas organizaciones que habían participado en Conquistando y construyendo lo común, como Calpulli Tecalco, que en esta ocasión comenzó a crear una red de colaboración con el Museo Comunitario del Valle de Xico, puesto que sus objetivos coincidían en la defensa y protección del patrimonio natural de cada zona.

Por otro lado, el propio curador en jefe del museo, Cuauhtémoc Medina, ha comenzado a “citar” la exposición de Kulunčić como un ejemplo de arte social. De esta forma, la exposición pudo dejar ciertas coyunturas y cuestionamientos que han comenzado a transformar algunas miradas de las posibilidades del arte y la construcción de mundos distintos.

490 Elena Olivares, *op. cit.*, p. 310.

491 Maria Thereza Alves, artista brasileña, residida en Europa, realiza investigaciones vinculadas con los fenómenos sociales y culturales, además se centra en conceptos que cuestionen circunstancias sociales que se involucren con lo que creemos, sabemos, lo que pensamos que somos y con observar en dónde y en cómo nos situamos en este momento.

492 Museógrafo, *El retorno de un lago en el MUAC*, 12/08/2014, (en línea), <<http://museografo.com/el-retorno-de-un-lago-en-el-muac/>>, s/p, consultado: 4 de febrero, 2015.

493 *Idem*.

Esto abre una pauta en el museo donde la pedagogía puede comenzar a proponer nuevas condiciones de posibilidad dentro del museo, como un espacio de construcción de realidades y de sentido:

La aspereza de muchas obras de arte contemporáneo no sólo hace imposible la convivencia con ellos; también hace imposible el acercamiento del espectador dentro del mismo museo. En consecuencia, será tarea principal de éste facilitar, con recursos pedagógicos adecuados, la aprehensión de obras cuyas ambiciones vayan más allá de una apariencia agradable. Un camino importante a recorrer por el público sería el de la filosofía o el de la teoría del arte, con lo cual los museos pasarían a ser no sólo espacios para la visión, sino también, y principalmente para el pensamiento.<sup>494</sup>

Simplemente, pensar el museo como un espacio de construcción, es parte también de pensar a la institución desde otro lugar y por lo tanto, cuestionarla. En este sentido, construir una forma distinta de acercarnos al museo, evocando que tanto la estética como la propia “institución arte” se encuentran en una profunda reestructuración y transformación, donde han caído en esta nebulosidad en la que, por su pluralismo, todo es posible. No obstante:

Frente a la pregunta ¿puede cualquier objeto, el más banal, el menos “original”, ser obra de arte?, podríamos responder que, efectivamente, cualquiera puede serlo, pero esto no quiere decir que cualquiera deba serlo: lo será si puede “exteriorizar una forma de ver el mundo”, o mejor, si puede “hacer mundos” (Goodman) (sic).<sup>495</sup>

Construir mundos no sólo implica crearlos; es necesario compartirlos, algo que el arte contemporáneo y el museo se encuentran en una lucha constante, por ahora no solucionada. Esta investigación no pretende construir o proponer soluciones frente a este problema, pero sí visibilizar un campo nuevo en el cual la pedagogía puede incursionar y proponer posibilidades de compartición de saberes y de realidades que se encuentran tanto en el arte como en la educación, pero que aún no ha penetrado en el campo del arte contemporáneo.

Romper las barreras de la estética contemporánea y del museo como “instituciones” inaccesibles e inentendibles, y desde una perspectiva distinta, desde el territorio de los conocimientos y realidades diversas, en donde sea posible un territorio de sentido y aproximación al otro desde el arte. Un ejemplo de ello es, como obra de arte, Brillo Box de Andy Warhol. Ésta “hace algo más que insistir en que es una caja de Brillo con sorprendentes atributos metafóricos. Hace lo que las obras siempre han hecho: exteriorizar una forma de ver el mundo, expresar el interior de un periodo cultural”.<sup>496</sup>

494 Elena Olivares, *op. cit.*, p. 348.

495 Elena Olivares, *op. cit.*, p. 346.

496 *Idem.*

Sólo falta aprender a mirar al otro, es decir, aprender a mirar a una forma cultural<sup>497</sup> distinta de ver y construir mundos; como menciona Benjamin citando a Brecht, se trata de posibilitar “el arte de pensar en la cabeza de los otros”.<sup>498</sup>

El cruce entre la práctica artística y educativa implica pensar que la educación y el arte juntas pueden ampliar los espectros de la ética a nivel social, sí creo que una propuesta como “Conquistando y construyendo lo común” contribuye a abrir espacios de construcción de saberes y de significaciones distintas, lo que, a su vez, implica reflexionar qué postura política se está trabajando, Y con esto se puede señalar que “nunca estamos fuera de la representación (...) nunca estamos fuera de la política”.<sup>499</sup> Es por eso que para hablar de la visibilidad de nuevas formas de entender las representaciones artísticas, también es importante conocer la relación estética y pedagógica.

El museo se está transformando, aunque desafortunadamente menos rápido de lo que la sociedad cambia. Pero este momento de crisis, de ruptura, de tensiones dentro de la institución, permite abrir puertas a otras miradas del arte y experiencias y compartición de saberes, así como una apropiación distinta del espacio. Por lo cual es una oportunidad primordial para la pedagogía colaborar en esta transformación.

No sólo desde un espacio ajeno a las exposiciones, un apéndice educativo en el que la pedagogía participa desde afuera del arte, sino inmiscuirse en la participación y construcción de saberes, y así proporcionar una condición de posibilidad para la construcción de distintas formas de mirar y aproximarse a las realidades artísticas y políticas.

La exposición marcó una forma distinta de intervenir en los procesos educativos del público y de ser conscientes de la responsabilidad que se tiene por realizarlo. Mi primera pregunta en el acercamiento la exposición estudiada fue: ¿por qué el museo quiere hacerse cargo de la educación? Y ahora me pregunto: ¿por qué no? Es decir, con ello el museo abre una brecha a las posibilidades de que el sujeto pueda formarse fuera de lo escolar, pero eso también conlleva estar conscientes de la línea educativa que pueden llegar a edificar. Es por eso que considero oportuno este momento de, hacernos cargo, como pedagogos, de ese papel, y construir nuevas posibilidades de educación crítica y con responsabilidad social.

Lamentablemente considero que la escuela, en su magnitud como sistema, ha perdido de vista la posibilidad de transformación constante y de toma de posturas educativas mucho más abiertas para las personas. Pero el museo, que empieza en este proceso de construcción de lo educativo, sin olvidar que también es una institución en crisis, y que como tal tiene sus limitaciones y “cristalizaciones”, está en el preciso momento de construcción de lo pedagógico en su interior.

---

497 “El museo sigue representando el estado cultural o la metrópolis cultural de un modo muy particular”. Hans Belting, *op. cit.*, p.129.

498 Walter Benjamin, *El autor como productor*, p. 8.

499 Hal Foster, *La posmodernidad*, *op. cit.*, p. 16.

Es por ello que acercarme a posturas como la de Kulunčić, donde no sólo el lugar desde donde postula su trabajo artístico es cuestionado y aventurado, advertir una postura educativa y tener la intención, como artista, de seguirla desarrollando, sigue siendo un campo de constante aprendizaje. En donde, construir una propuesta de proceso vivo en la que el público pudiera ser testigo y partícipe de una construcción que se estaba dando y poder aportar a ella, fue abrir un espacio de sentido en el museo y de posibilidad de aprendizaje y, en particular de la muestra, fue un lugar de construcción de saberes, de reflexión social y por lo tanto, un espacio para el encuentro y desarrollo de propuestas que pudieran alimentar la construcción del bien común, una sociedad justa y más horizontal.

Por otro lado, es cierto que las disciplinas cada vez poseen puntos de encuentros mucho más constantes, es decir, no es ya una particularidad del pedagogo hablar o intervenir en lo educativo, así como del artista con el arte. Mas, hay una posibilidad de construir desde las propias disciplinas una brecha de encuentro y de ruptura, de transformación y de diálogo, que permitan el enriquecimiento mutuo del conocimiento y la ampliación de ambas a nuevos espacios del saber.

En particular la propuesta de Kulunčić se puede continuar y seguir desarrollando dentro del espacio museal teniendo en cuenta lo educativo que se desprende de todo un sentido de lo creativo que permite vincular las diversidades socioculturales y poner en diálogo esas diferencias.

Me parece que el museo da la posibilidad de acercarte de una forma distinta a los saberes cotidianos y a las experiencias de la vida social desde las obras, puesto que estas mismas son una ventana a realidades distintas, no sólo en el arte contemporáneo sino en el arte en general. No obstante, lo que posibilita lo contemporáneo son nuevas formas de relaciones en el circuito de “recepción y participación” en el arte, en el sentido que ya no es el artista el único responsable de la creación de la obra, ni quien permite el acercamiento al arte: son las colectividades participantes quienes la conforman, permitiendo una postura epistémica de la colectividad mediante la creatividad social.

Con ello no pretendo expresar que el artista sea el nuevo “transformador social”, puesto que le estaría restando importancia a la fuerza de los movimientos sociales como ejes de ruptura y de crítica social. Más bien, el sujeto, concibiéndose de forma autónoma y posibilitando su libertad de creación, puede ser un elemento importante en la transformación de su realidad, lo que puede impulsar a ir “conquistando y construyendo” un sentido de realidad mucho más crítico y en colectivo para un bien común.

En cuanto al análisis crítico del desarrollo del presente trabajo, considero que hubo ciertas vertientes que no fueron posibles tocar, por tiempo y objetivos del mismo. Sin embargo, hubiese sido interesante indagar con los públicos que vinieron a más de una actividad dentro de la exposición, con qué se fueron, qué les dejó, por qué regresaron, qué les pareció importante y qué faltó dentro de la propuesta; y con las propias organizaciones que estuvieron en el grupo de trabajo, qué repercusiones

tuvo en ellos, si es que las tuvo, si les ayudó para visibilizarse, posicionarse, para seguir reflexionando y trabajando.

En este sentido, pretendo seguir profundizando en el arte contemporáneo y su vínculo con la relación entre ética y estética para futuros escritos. Aunado a ello, quedan abiertas cuestiones como la educación no formal inmersa en los museos: ¿qué tintes toma la educación no formal y hacia dónde se dirige dentro del museo? Recordemos que la educación no formal no deja de ser parte de una postura ideológica por estar fuera de una institución legitimada como educativa. En este caso forma parte de una institución dedicada a la valoración, aceptación y, por tanto, a la legitimación del arte. Además, la obra de arte no está aislada de las condiciones socioeconómicas y socioculturales que tendrán que ser trabajadas en otro momento.

Queda, por otro lado, la interrogante de la resolución de problemáticas cotidianas y de necesidades vinculadas a las colectividades. El museo en este caso ya no es el lugar de resguardo de la cultura muerta y cristalizada, sino que se convierte en un lugar para el encuentro de la cultura viva, para el diálogo; una plataforma de visibilidad de comunidades invisibles, de sujetos que se den en la palabra, no en el silencio, de seres autónomos y libres, de hombres y mujeres artistas, la construcción de sentidos de transformación social, de bien común, de comunidad y de exigibilidad de lo justo. Pese a que todo ello suene como una utopía más, el constante diálogo a lo largo de la exposición me enseñó que siempre hay utopías realizables.





## FUENTES CONSULTADAS:

- Abad Molina, Javier, *Experiencia Estética y Arte de Participación: Juego, Símbolo y Celebración*, 29 pp., (en línea), <<http://www.oei.es/>>, consultado: 9 de septiembre de 2015.
- Abellán, Lucía, “Croacia entra en una UE sumida en el desencanto” en *El País*, (en línea), <[http://internacional.elpais.com/internacional/2013/06/30/actualidad/1372605802\\_069328.html](http://internacional.elpais.com/internacional/2013/06/30/actualidad/1372605802_069328.html)>, consultado: 23 de febrero de 2015.
- Alatríste, Sealtiel, “El MUAC , Libertad creativa, libertad de creación”, en *Revista de la Universidad de México*, número 57, noviembre, 2008, pp. 44-45, (en línea), <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/issue/view/49/showToc](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/49/showToc)>, consultado: 22 abril de 2015.
- Almomento Noticias, “Conquistando y construyendo lo común”, en *el MUAC*”, en Almomento Noticias, noviembre 26, 2013, (en línea), <<http://www.almomento.mx/conquistando-y-construyendo-lo-comun-en-el-muac/>>, consultado: 19 de mayo de 2015.
- Antliff, Allan, Joseph Beuys, 1ª ed., Londres, Phaidon Press Limited, 2014, 145 pp.
- Arteenlared, “‘Entre Utopía y Distopía’, primera exposición del proyecto ‘Palestra’, presenta el MUAC”, en Arteenlared.com, (en línea), <<http://www.arteenlared.com/latinoamerica/mexico/entre-utopia-y-distopia-primer-exposicion-del-proyecto-palestra-presenta-el-muac.html>>, consultado: 10 de septiembre de 2015.
- Arte Inflamable, “Conquistando y construyendo lo común” en #Arte Inflamable-GasTV, (en línea), <<http://gastv.mx/conquistando-y-construyendo-lo-comun/>>, consultado: 19 de mayo 2015.
- Arte inflamable, “Entrevista a Tamara Ibarra” en #ArteInflamable, Gastv.mx, (en línea), <<http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/>>, consultado: 6 de mayo de 2015.
- Arte Informado, “Conquistando y construyendo lo común” en ARTEINFORMANDO, (en línea) <<http://www.arteinformado.com/agenda/f/conquistando-y-construyendo-lo-comun-85376>>, consultado: 5 de mayo, 2015.
- Art Report, “Conquistando y construyendo lo común”, Andreja Kuluncic” en Art Report: The artist network, (en línea), <<http://www.art-report.com/de/events/conquistando-y-construyendo-lo-com-n-andreja-kuluncic>>, consultado: 19 mayo 2015.

- Asamblea Comunitaria Miravalle, ¿Quiénes somos?, (en línea), <<http://comunidadmiravalle.blogspot.mx/p/quienes-somos.html>>, consultado: 12 de septiembre de 2015.
- Battistozzi, Ana María, “¿Cuál es hoy el arte comprometido?” en Revista de cultura Ñ, 13 enero 2010, (en línea), <[http://edant.revistaencl.clarin.com/notas/2010/01/13/\\_-02115965.htm](http://edant.revistaencl.clarin.com/notas/2010/01/13/_-02115965.htm)>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- Beck, Ulrich, Discurso del Profesor Ulrich Beck «Las dialécticas de la modernidad: cómo las crisis de la modernidad surgen de las conquistas de la modernidad», con motivo de su investidura como Doctor Honoris Causa en Sociología por la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), Madrid, abril 2007, (en línea), <[http://portal.uned.es/portal/page?\\_pageid=93,25150342&\\_dad=portal&\\_schema=PORTAL](http://portal.uned.es/portal/page?_pageid=93,25150342&_dad=portal&_schema=PORTAL)>, consultado: 9 de marzo de 2016.
- Belting, Hans, La historia del arte después de la modernidad, 1ª edición, tr. Issa María Benítez Dueñas, México, Universidad Iberoamericana, 2010, 270 pp.
- Belting, Hans, La imagen y sus historias: ensayos, México, Universidad Iberoamericana, 2011, 124 pp.
- Benjamin, Walter, El autor como productor, tr. Bolívar Echeverría, 21 pp, (en línea), <<http://www.bolivare.unam.mx/traduccion/El%20autor%20como%20productor.pdf>>, consultado: 25 de agosto de 2015.
- Benjamin, Walter, La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, 1ª edición, tr. Andrés E. Weikert, México, Ítaca, 2003, 127 pp.
- Bishop, Claire, “Antagonismo y estética relacional” en Otra Parte. Revista de letras y artes, número 5, Otoño 2005, (en línea), <<http://revistaotraparte.com/nº-5-otoño-2005/antagonismo-y-estética-relacional>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- Bishop, Claire, “El giro social”, en La Tempestad, pp. 98-101, (en línea), <<http://latempestad.mx/wp-content/uploads/2012/12/LT86Dossier-Artes-Visuales.pdf>>, consultado: 20 de agosto de 2015.
- Bishop Claire, “El giro social: (la) colaboración y sus descontentos” en Ramona 72, julio 2007, tr. Fabricio Forastelli, pp. 29-37, (en línea), <[http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/ea3d4d9c.dir/r72\\_08nota.pdf](http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH01e8/ea3d4d9c.dir/r72_08nota.pdf)>, consultado: 19 de septiembre de 2015.
- Blasco, Selina, “Mantener las formas”, en Investigación artística y universidad: materiales para un debate, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2013, 130 pp.
- BlouinArtinfo-International, “Conquistando y Construyendo lo Común” en BlouinArtinfo-International, (en línea), <<http://www.blouinartinfo.com/galleryguide/757175/757172/event/955389#>>, consultado: 19 de

- mayo de 2015.
- Boltvinik, Julio, “Homenaje a Bolívar Echeverría (1941-2010) II”, en *La Jornada*, 18 junio 2010, (en línea), <<http://www.jornada.unam.mx/2010/06/18/economia/026oleco>>, consultado: 25 de agosto de 2015.
  - Bourriaud, Nicolas, *Estética relacional*, 2ª ed., tr. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2008, 143 pp.
  - Castejón Ibáñez, Magdalena, “De la creatividad al vínculo social. El espectador/usuario de arte contemporáneo: De lo espectacular a lo social, a través del giro educativo” en *Congreso internacional de intervención psicosocial, Arte social y arteterapia*, Universidad de Murcia, p. 10, (en línea), <[https://www.academia.edu/7555681/El\\_espectador\\_usuario\\_de\\_arte\\_contemporaneo\\_De\\_lo\\_espectacular\\_a\\_lo\\_social\\_a\\_traves\\_del\\_giro\\_educativo](https://www.academia.edu/7555681/El_espectador_usuario_de_arte_contemporaneo_De_lo_espectacular_a_lo_social_a_traves_del_giro_educativo)>, consultado: 25 agosto de 2015.
  - Catalá Domènech, Josep M., *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*, 1ª edición, Barcelona, Editorial UOC, 2008, 341 pp.
  - Centro de Asistencia e Integración Social (CAIS), (en línea), <<http://www.iasis.df.gob.mx>> consultado:
  - Christopher Clouder y Martyn Rawson, *Educación Waldorf: ideas de Rudolf Steiner en la práctica*, 1ª ed., Editorial Antroposófica, Buenos Aires, 2007, 88 pp.
  - Chávez, Helena, *Seminario sobre Estética, arte y política*. MUAC, México, 26 enero 2015.
  - Cltr Clctva, “Neter, un espacio para la reflexión” en *Cultura Colectiva*, julio 4, 2013, (en línea), <[artísticahttp://culturacolectiva.com/neter-un-espacio-para-la-reflexion-artistica/#sthash.ulG5qECG.dpuf](http://artisticahttp://culturacolectiva.com/neter-un-espacio-para-la-reflexion-artistica/#sthash.ulG5qECG.dpuf)>, consultado: 25 enero 2015.
  - Coalición Internacional para el Hábitat, (en línea), <<http://www.hic-al.org/hic.cfm>>
  - Cobo Martínez, Francisca, “Procesos creativos en los espacios escénicos”, tesis de doctorado, Jaén, Universidad de Jaén, 2013, 586 pp., (en línea), <<http://ruja.ujaen.es/bitstream/10953/538/1/9788484397977.pdf>>, consultado: 21 de septiembre de 2015.
  - Colectivo Hamsters, *Carta de respuesta del colectivo de arte Hamsters* (documento de trabajo interno), México, MUAC, 11 enero de 2014.
  - Colectivo para personas migrantes (COAMI), *Integrantes*, (en línea), <[http://www.imumi.org/pnd/index.php?option=com\\_content&view=article&id=37&Itemid=191](http://www.imumi.org/pnd/index.php?option=com_content&view=article&id=37&Itemid=191)>, consultado: 6 de mayo de 2015
  - “Conceptual, Arte” en *Diccionarios Oxford-Complutense: Arte del siglo XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2004, p.182-183, (en línea), <<https://books.google.com.mx/books?id=8Z-GYKRF6tMC&pg=PA182&lpg=PA182&dq=giro+conceptual+arte&source=bl&ots=1A>>

EcW6iF1J&sig=r\_ujIkK\_p37cd1bxsU2HCfZdbHg&hl=es&sa=X&redir\_esc=y#v=onepage&q=giro%20conceptual%20arte&f=false>, consultado: 20 de septiembre de 2015.

- De la Torre, Graciela “El nuevo museo de arte contemporáneo de la UNAM: dibujando un territorio posible” en Museo Universitario Arte Contemporáneo, México, UNAM, México, s/f, pp. 19-21.
- Debroise, Olivier (ed.), Informe MUAC, México, 1ª ed., UNAM, 2008, 248 pp.
- DeLve | Institute for Duration, (en línea), <<http://aahvs.duke.edu/people/profile/ivana-bago>>, consultado:
- Díaz-Obregón Cruzado, Raúl, “Arte contemporáneo y educación artística: Los valores potencialmente educativos de la instalación”, tesis de doctorado, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003, p. 251, (en línea), <<http://biblioteca.ucm.es/tesis/bba/ucm-t26912.pdf>>, consultado: 21 de septiembre de 2015.
- Droguett Abarca, Rosa María, Fundamentos estéticos de la educación artística, cómo y para qué aproximarse a una obra, Ediciones Universidad Católica Silva Hernández, Santiago, 2009, 87 pp.
- Durán, José María, “Sobre el modo de producción de las artes. Marx y el trabajo productivo”, en Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, No.17, Publicación Electrónica de la Universidad Complutense, 2008. (en línea), <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/17/josemariaduran.pdf>>, consultado: 5 de agosto de 2015, p. 9.
- Echeverría, Bolívar, “Arte y utopía” (Introducción) en La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica (trad. de Andrés E. Weikert). Ed. Ítaca, México 2003, pp. 9-.30
- Escobar, Miguel, Paulo Freire y Don Durito de la Lacandona la conciencia rebelde (Tercera carta a Don Durito), 13 pp., (en línea), <[http://ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/1143/1/Conciencia\\_rebelde.pdf](http://ru.ffyl.unam.mx:8080/bitstream/10391/1143/1/Conciencia_rebelde.pdf)>, consultado: 22 de septiembre de 2015.
- Escalera Bourillon, Jeanette (coord.), Ética y estética en la construcción de teoría pedagógica. La educación como proceso de humanización, Universidad Pedagógica Nacional, México, 2013, 300 pp.
- Falcón Meraz, José Manuel, “La expresión de una línea museística singular”, tesis doctoral en Comunicación visual en Arquitectura y Diseño EGA I / UPC, 2004-2007, p. 23-86, (en línea), <[http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/6564/03\\_falconMeraz\\_capitol\\_1.pdf?sequence=3](http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/6564/03_falconMeraz_capitol_1.pdf?sequence=3)>, consultado: 13 de septiembre de 2015.
- Foster, Hal, El retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo, Madrid, Akal, tr. Alfredo Brotons Muñoz, 2001, 234 pp.

- Foster, Hal, *La posmodernidad*, 1ª ed., Barcelona, Editorial Kairós, 1988, 238 pp.
- Freire, Paulo, *Pedagogía de la autonomía, saberes necesarios para la práctica educativa*, México, Siglo XXI, 2009, 139 pp.
- Freire, Paulo, *Pedagogía del oprimido*, 175 pp, (en línea), <<http://www.servicioskoinonia.org/biblioteca/general/FreirePedagogiadelOprimiFr.pdf>>, consultado: 15 de septiembre de 2015.
- Gallardo, Ana, “Clases de la materia en Educación e Interculturalidad” del Colegio de Pedagogía, en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- Gámez Gaitán, María Alejandra, “El MUAC: problemáticas y retos del museo contemporáneo”, Tesis teórica para obtener el título de Arquitecta, México, UNAM, 2011, 136 pp.
- García Canclini, Néstor, “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?”, en *Revista Estudios Visuales*, número 7 (Retóricas de la Resistencia), enero, 2010, pp. 16-37. (en línea), <[http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02\\_canclini.pdf](http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num7/02_canclini.pdf)>, consultado: 27 de mayo, 2015.
- García Canclini, Néstor, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, 1ª ed., Buenos Aires, Katz Editores, 2010, 264 pp.
- García Serrano, Federico, “La formación histórica del concepto de museo”, en *El museo imaginado*, 2000, pp. 1-16, (en línea), <<http://www.museoimaginado.com/TEXTOS/Museo.pdf>>, consultado: 13 de septiembre de 2015.
- Garduño, Ana, “Estrategias artísticas de apropiación con motivo de la inauguración del MUAC”, en *Gaceta de Museos*, número 45, octubre-diciembre, México, 2008, pp. 4-13, (en línea), <<http://sic.conaculta.gob.mx/documentos/1245.pdf>>
- Gas, “Entrevista a Tamara Ibarra” en #ArteInflamable, Gastv.mx, (en línea), <<http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/>>.
- Gobierno del Distrito Federal, Instituto de Asistencia y de Integración Social, (en línea), consultado el 6 de mayo de 2015.
- Gómez Escorcía, Alejandro, “Pablo Helguera, Todo es experiencia social”, en *Artishok, Revista de Arte Contemporáneo*, (en línea), <<http://www.artishock.cl/2013/06/19/pablo-helguera-todo-arte-es-experiencia-social/>>, consultado: 29 de agosto de 2015.
- González, Teodoro, “El museo real del tercer milenio”, en *Retrato de arquitecto con ciudad*, México, colección: Libros en espiral, Artes de México, México, pp.147.
- Gutiérrez Galindo, Blanca, “Creatividad y democracia. Joseph Beuys y la crítica de la economía política”, en *Revista Anales del Instituto de*

Investigaciones Estéticas, México, UNAM, 2013, (en línea), <<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2502/2508>>, consultado: 4 de noviembre de 2015.

- Gutiérrez Galindo, Blanca, “Las ‘poéticas de la esperanza’ de Torolab. Arte participativo en Tijuana, México”, en XII Foro Académico de Diseño, 11 pp., (en línea), <[http://www.festivaldelaimagen.com/docs/ForoPonencias2015/MESA\\_B/B.17.Blanca%20Gutierrez%20Galindo.pdf](http://www.festivaldelaimagen.com/docs/ForoPonencias2015/MESA_B/B.17.Blanca%20Gutierrez%20Galindo.pdf)>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- Helguera, Pablo, *Education for Socially Engaged Art. A materials and techniques handbook*, Jorge Pinto Books, Nueva York, 2011, 91 pp.
- Hernández Hernández, Francisca, “Evolución del concepto de museo” en *Revista General de Información y Documentación*, Vol. 2(1), Edit. Complutense, Madrid, 1992, pp. 85-97, (en línea), <<http://esferapublica.org/museo.pdf>>, consultado: 13 de septiembre de 2015.
- Horlacher, Rebekka, “¿Qué es Bildung? El eterno atractivo de un concepto difuso en la teoría de la educación alemana”, en *Pensamiento Educativo. Revista de Investigación Educativa Latinoamericana* 2014, 51(1), pp. 35-45.
- Infoamérica, “Jean Baudrillard (1929-2007)”, (en línea), <<http://www.infoamerica.org/teoria/ baudrillard1.htm>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- José Luis Barrios, Guillermo Santamarina et. al., “La promesa del MUAC”, en *Revista de la Universidad de México*, número 57, Noviembre, 2008, pp. 73-82, (en línea), <[http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs\\_rum/index.php/rum/issue/view/49/showToc](http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/issue/view/49/showToc)>, consultado: 22 abril de 2015.
- Krüger, Werner, *Joseph Beuys, Jeder Mensch ist ein Künstler*, Alemania del Este, 1980, 55 min., (documental).
- Kulunčić, Andreja, *Andreja Kuluncic (CV)*, (en línea), <<http://www.andreja.org/curric.html>>, consultado: 10 de septiembre de 2015.
- Kulunčić, Andreja, *Andreja Kuluncic*, (en línea), <<http://www.andreja.org/art-practice.htm>>, consultado: 14 de septiembre de 2014.
- Kulunčić, Andreja, “Basic issues of the research”, en *Creative Strategies, multidisciplinary research project 2010 - ongoing*, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/about2.htm>>, consultado: 19 de agosto de 2015.
- Kulunčić, Andreja, *1 CHF = 1 VOICE*, (en línea), <<http://www.andreja.org/1chf-1voice/stranica2.htm>>, consultado: 16 de diciembre de 2014.
- Kulunčić, Andreja, en *Comunidades Creativas*, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info>>, consultado: 19 de agosto de 2015.
- Kulunčić, Andreja, “Creative Strategies/ Kreativne strategije” en *Art for social changes/ Umjetnost za društvene promjene*, Zagreb, MAPA, 2013,

- pp.144-152.
- Kulunčić, Andreja, «Creative Strategies», Multidisciplinary Research Project, (en línea), <<http://www.creative-strategies.info/about.htm>>, consultado: 11 de septiembre de 2015.
  - Kulunčić, Andreja, “Justification of the method”, en «Creative Strategies» multidisciplinary research project 2010 - ongoing, (en línea), < <http://www.creative-strategies.info/about2.htm>>, consultado: 19 de agosto de 2015.
  - Kulunčić, Andreja, Presentation of the artworks - Andreja Kuluncic, 13 pp. (en línea), <[http://www.andreja.org/ANDREJA\\_KULUNCIC-presentation.pdf](http://www.andreja.org/ANDREJA_KULUNCIC-presentation.pdf)>, consultado: 11 de septiembre de 2015.
  - Labastida, Alejandra, Amanda de la Garza, et.al., “Conquistando y construyendo lo común”, Andreja Kulunčić, México, Folio MUAC 008, 19/10/13, UNAM, 2013, 32 pp.
  - La Tempestad, “Artistas en Venecia 2015”, en La Tempestad, (en línea), <<http://latempestad.mx/bienal-venecia-2015-tania-bruguera-bruce-nauman-cooperativa-crater-invertido-steve-mcqueen-thomas-hirschhorn-rosa-barba>>, consultado: 6 de mayo de 2015.
  - Leal, Felipe (coord.), Proyectos Especiales UNAM, UNAM, 2008, México, 207 pp.
  - Lee Podesva, Kristina, “Joseph Beuys - Organization for Direct Democracy by Referendum”, en Proyectos en relación al giro educativo, un complejo escenario cruzado por diversas pedagogías en disputa, s/p, (en línea), <<https://proyectosgiroeducativo.wordpress.com/page/3/>>, consultado: 22 de septiembre de 2015.
  - Leñero, Isabel, “‘Primitive’ en el MUAC del tailandés Weerasethakul”, en Revista Proceso, 8 de abril de 2011, (en línea), <<http://www.proceso.com.mx/?p=267649>>, consultado: 10 de septiembre de 2015.
  - Loaiza, Luis Fernando, “El Giro Conceptual del Teatro: a propósito de la investigación escénica”, en Revista Brasileira de Estudos da Presença, Brasil, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012, pp. 249-264, (en línea), <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25638/1822>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
  - López Ruido, María, “Josep Beuys: el arte como creencia y como salvación”, en Espacio, Tiempo y Forma, Serie Vil, sin lugar, 1995, pp. 369-391, (en línea), <<http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:ETFSerie7-E66FD1CB-C4C8-A4D8-EAC3-DDE3EA673C13/Documento.pdf>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
  - Maldonado Torres, Nelson, “La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad”, en Cuaderno 1. (Des)colonialidad del ser y del saber, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2006, pp. 63-130.

- Malo de Molina, Marta, “Nociones Comunes, parte 2: del análisis institucional a experiencias contemporáneas entre investigación y militancia”, en Eipcp, Instituto Europeo para Políticas Culturales Progresivas, (en línea), <<http://eipcp.net/transversal/0707/malo/es>>, consultado: 22 de mayo de 2015.
- Márquez, Patricia, “Cuerpo y arte corporal en la posmodernidad: las mujeres visibles”, en *Arte, Individuo y Sociedad*, Vol. 14, 2002, pp. 121-149.
- Marx, Karl, *El capital*, I, VI, “Resultados del proceso inmediato de producción, México”, Siglo XXI Editores, 2009, 174 pp.
- Medina, Cuauhtémoc, “Contemp(t)orary: Once Tesis” en *RevistArquis*, Universidad de Costa Rica, Escuela de Arquitectura, pp. 1-11 (en línea), <<http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/revistarquis/article/view/8619/8148>>, consultado: 22 de abril de 2015.
- Meza Villarino, Inti, “Arte y Frontera: Las fronteras del arte. Conversación con Mariana Botey”, en *Revista Nostrodomo*, pp. 213-216, (en línea), <<https://es.scribd.com/doc/80759040/ARTE-Y-FRONTIERA-LAS-FRONTIERAS-DEL-ARTE-CONVERSACION-CON-MARIANA-BOTEY-INTI-MEZA-VILLARINO>>, consultado: 23 de septiembre de 2015.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, “La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial en México” en *Museo y territorio*, núm. 4, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2011, pp. 60-68, (en línea), <<http://www.museoyterritorio.com/pdf/museoyterritorio04-6.pdf>>, consultado: 13 septiembre de 2015.
- Morales Moreno, Luis Gerardo, “Patriotismo y modernidad en el museo Nacional de México” en *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780-1940*, 1ª ed., México, Universidad Iberoamericana, 1994, 285 pp.
- Moreu, Angel C., “Presentación. La estética, entre la historia y la pedagogía” en *Revista Interuniversitaria*, Ediciones Universidad de Salamanca, Hist. educ., 32, 2013, p. 23-46, (en línea), <<http://revistas.usal.es>>, consultado: 6 de noviembre de 2015.
- MUAC, Exposiciones, (en línea), <<http://www.muac.unam.mx/exposiciones-pasadas>>, consultado: 2 de mayo de 2014.
- MUAC, “Líneas curatoriales” en *Museo Universitario Arte Contemporáneo*, México, UNAM, s/f, p. 9-13.
- MUAC, Minuta cuarta reunión del 15 de octubre del 2013, en MUAC, UNAM, México, 3 pp.
- MUAC, Minuta primera reunión del 18 de mayo del 2013, en MUAC, UNAM, México, 6 pp.

- MUAC, Minuta segunda reunión del 1º de agosto del 2013, en Calpulli Tecalco A.C., San Pedro Atocpan, México, 4 pp.
- MUAC, Minuta tercera reunión del 27 de septiembre del 2013, en Cananea, Iztapalapa, México, 4 pp.
- MUAC, Programa Pedagógico, (en línea), <<http://www.muac.unam.mx/programa-pedagogico.php>>, consultado: 29 de enero de 2015.
- MUAC, Transcripción segunda reunión del 1º agosto 2015, Calpulli Tecalco A.C., San Pedro Atocpan, México, 10 pp.
- Museo de Arte Contemporáneo de Lima, Línea de 250 cm tatuada sobre 6 personas remuneradas, (en línea), <<http://li-mac.org/es/coleccion/es/cortesia-del-artista/santiago-sierra/obras/linea-de-250-cm-tatuada-sobre-6-personas-remuneradas/>>, consultado: 24 de agosto de 2015.
- Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), “Luis Camnitzer, sobre su obra El museo es una escuela” en Diario Exposiciones, (en línea), <<http://www.malba.org.ar/luis-camnitzer-el-museo-es-una-escuela/>>, consultado: 22 agosto de 2015.
- Museógrafo, “El retorno de un lago en el MUAC” en Museógrafo, agosto 12, 2014, (en línea), <<http://museografo.com/el-retorno-de-un-lago-en-el-muac/>>.
- Nájera Martínez, Eusebio, “Paulo Freire-Pedagogía” (video), (en línea), <<https://www.youtube.com/watch?v=zwri7pO8UHU>>, consultado: 23 de septiembre de 2015.
- Oliveras, Elena, Estética, la cuestión del arte, Buenos Aires, Ariel Filosofía, 2ª ed., 2006, 399 pp.
- Olmedo, Valentina, “El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitaria”, en Buscador de Arquitectura, diciembre, 2008, (en línea), <<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/10201.html#.VS6zsyj59ns>>, consultado: 15 de abril de 2015.
- Olmedo, Valentina, “El MUAC, un hueco dentro del Centro Cultural Universitario” II, en Buscador de Arquitectura, enero, 2009, (en línea), <<http://noticias.arq.com.mx/Detalles/10212.html#.VS63ayj59ns>>, consultado: 15 de abril de 2015.
- Operador de arte, “Encuentro de estrategias autogestivas y de auto-organización de grupos y espacios independientes de arte” en Operador de Arte/ Art Operator, (en línea), <<http://operadordearte.blogspot.mx/>>, consultado: 19 de mayo, 2015.
- Óscar Navarro y Christina Tsagaraki, “Museos en la crisis: una visión desde la museología crítica”, en Museo.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, núm. 5-6, 2009-2010, pp. 50-57 (en línea), <<http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/museos/mc/mes/revista-n-5-6-2009-2010/dossiermonograf/>>

Navarro\_Tsagaraki.pdf>, consultado: 15 de abril de 2015.

- Paulo Freire y Antonio Faundez, *Por una pedagogía de la pregunta, crítica a una educación basada en respuestas a preguntas inexistentes*, 1ª ed., tr. Clara Berenguer Revert, Buenos Aires, Siglo XXI, 2013, 221 pp.
- Pedagogías y redes instituyentes, *Prácticas colaborativas/arte comunitario/arte socialmente comprometido/...*, (en línea), <<https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/practicas-colaborativasarte-comunitarioarte-socialmente-comprometido/>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- Periscopio MUAC, *Entrevista: Andando hacia adelante, contando hacia atrás*, (en línea), <[https://www.youtube.com/watch?v=QnpXCzeb7\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=QnpXCzeb7_w)>, consultado: 10 de septiembre de 2015.
- Prado, Marcela, “Debate crítico alrededor de la Estética Relacional” en *Disturbs. Revista del Máster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo*, Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, (en línea), <<http://www.disturbis.esteticauab.org/DisturbisII/Prado.html>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- Rein, Michael, María Thereza Alves, *exhibitions at the gallery*, (en línea), <<http://michelrein.com/en/artistes/expositions/34/Maria+Thereza+Alves>>, consultado:
- Revista Proceso, “El MUAC no convence; su directora responde” en *Revista Proceso*, diciembre, 2008, (en línea), <<http://www.proceso.com.mx/?p=204369>>, consultado: 22 de abril de 2015.
- Palazón, María Rosa, *Antología de la estética en México Siglo XX*, 1ª ed., Colección: Lecturas Universitarias, México, UNAM, 2006, 588 pp.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, “Socialización de la creación o muerte del arte” en *Cuestiones Estéticas y Artísticas Contemporáneas*, 2ª ed., México, FCE, 2003, pp. 187-215.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2007, 123 pp.
- Steiner, Rudolf, *El nuevo orden social*, Buenos Aires, Editorial Kier, 1992, 159 pp.
- “Tequio”, en *Academia Mexicana de la Lengua*, (en línea), <<http://www.academia.org.mx/tequio>>, consultado: 6 de mayo de 2015.
- Today is the day. Foundation, (en línea), <<https://todayistheday-foundation.com/today-is-the-day-foundation1.html>>, consultado: 10 de septiembre de 2015.
- Toledo Castellanos, Ricardo Benjamín, “Las investigaciones artísticas, investigaciones de contexto”, en *Praxis & Saber*, vol. 3., núm. 6, 2012, pp. 43-88.

- Torres Cruz, Isaac, “Exhiben en el MUAC la importancia de la auto-organización urbana”, en *La Crónica de hoy*, 12 de diciembre, 2013, (en línea), <<http://www.cronica.com.mx/notas/2013/803459.html>>, consultado: 12 de mayo, 2015.
- UNAM, Memoria 2005, México, 1ª ed., UNAM, 2006, 1262 pp.
- Unión de Científicos Comprometidos con la Sociedad (UCCS), *Acerca de la UCCS*, (en línea), <<http://www.uccs.mx/uccs/acerca-de>>, consultado: 6 de mayo de 2015.
- “Valor de uso”, *La gran Enciclopedia de Economía*, (en línea), <<http://www.economia48.com/spa/d/valor-de-uso/valor-de-uso.htm>>, consultado: 19 de septiembre de 2015.
- Vaskes Sanches, Irina, “La axiomática estética: esquizoanálisis y rizoma”, en *Praxis Filosófica*, núm. 27, julio-diciembre, 2008, Universidad del Valle Cali, Colombia pp. 245-267, (en línea), <<http://www.redalyc.org/pdf/2090/209014644013.pdf>>, consultado: 3 de septiembre de 2015.
- Vásquez Rocca, Adolfo, “Joseph Beuys «Cada hombre, un artista»” en *Los Documenta de Kassel o el Arte abandona la galería*, (en línea) <[http://www.margencero.com/articulos/new/joseph\\_beuys.html](http://www.margencero.com/articulos/new/joseph_beuys.html)>, consultado: 9 de julio.
- Vásquez Rocca, Adolfo, “Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, No. 37, Madrid, Universidad Complutense, 2013, 29 pp. (en línea), <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/37/adolfovrocca.pdf>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- Vásquez Rocca, Adolfo, “Arte Conceptual y Postconceptual” en *Revista Virtual de Arte Contemporáneo y nuevas tendencias*, (en línea), <<http://revista.escaner.cl/node/42>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- Velasco Gómez, Ambrosio (coord.), *Vida y Obra: homenaje a Adolfo Sánchez Vázquez*, México, UNAM, 2009, 324 pp.
- Villoro, Luis, “Filosofía para un fin de época”, en *Revista Nexos*, mayo, 1993, (en línea), <<http://www.nexos.com.mx/?p=6760>>, consultado: 31 de enero de 2015.
- Walsh, Catherine, «¿Qué conocimiento(s)? Reflexiones sobre las políticas de conocimiento, el campo académico, y el movimiento indígena ecuatoriano.» *Boletín ICCI Rimai* (Instituto Científico de Culturas Indígenas), Quito, año 3, núm. 25, abril, 2001, (en línea), <<http://icci.nativeweb.org/boletin/25/walsh.html>>, consultado: 9 de septiembre de 2015.
- Walsh, Catherine, *Las geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Dignolo*, (en línea), <<http://www.oei.es/salactsi/walsh.htm>>, consultado: 9 de septiembre de 2015.

- Wenger C., Rodolfo, “La Estética relacional de N. Bourriaud” en *Perspectivas Estéticas. Reflexiones y referencias acerca de temáticas estéticas, filosóficas y artísticas*, (en línea), <<http://perspectivasesteticas.blogspot.mx/2013/01/la-estetica-relacional-de-n-bourriaud.html>>, consultado: 20 de septiembre de 2015.
- Wilson, Colin, Rudolf Steiner. *El hombre y su visión, una introducción a la vida y a las ideas del fundador de la Antroposofía*, Barcelona, Urano, 1986, p.199
- Yépez Rodríguez, Isis Mariana, Entrevista con Alejandra Labastida, curadora de la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, MUAC, Ciudad de México, Colonia Roma, 28 de noviembre de 2014, pp. LXXVI-CIII.
- Yépez Rodríguez, Isis Mariana, Entrevista con Amanda de la Garza, curadora de la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, Ciudad de México, MUAC, 27 de noviembre de 2014, pp. LXXX-LXXV.
- Yépez Rodríguez, Isis Mariana, Entrevista con Andreja Kulunčić, Ciudad de México, 17 de agosto de 2015, pp. CIV-CXII.
- Yépez Rodríguez, Isis Mariana, Entrevista con Ignacio Plá, curador de la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, Ciudad de México, MUAC, 2 diciembre, 2014.





# ANEXOS

## ANEXO 1

Estas primeras transcripciones forman parte de las reuniones de trabajo previas a la exposición. Dentro de las cuales se discutió cada punto que sería tratado dentro de la misma.

Conforme se fueron llevando a cabo las reuniones, las transcripciones que realicé, las comencé a distinguir con cierta simbología con el objeto de hacer ubicar con mayor facilidad las ideas de los exponentes y los temas a tratar con subtítulos.

También se encontrarán las minutas realizadas con el fin de informar a los asistentes los acuerdos realizados durante las sesiones.

### Transcripción mesa de discusión

#### Primera Reunión

18 Mayo 2013

Lugar de reunión: Museo Universitario Arte Contemporáneo, Ciudad de México  
Asistentes: Erik (Cereal), María Luisa (Cananea), Angélica (Calpulli Tecalco), Daniel Godínez (Artista visual), Andrea Bravo e Ignacio Plá (Programas Públicos MUAC), Isis Yépez (Servicio Social)

MARÍA LUISA: Me cuestionaba mucho qué eran los encuentros sociales de luchadoras sociales, mis compañeras a las que se les reconocía su participación tan comprometida en los diferentes proyectos que se habían hecho. Invitación a compañeras sindicalistas que yo reconocía, aunque fueran delegadas sindicales, que no tenían más que ese trabajo. Que no eran las grandes dirigentes, que no eran las Secretarías Generales de sus secciones sindicales pero que yo sabía que tenían convicciones, que hacían su trabajo por la base trabajadora. No entendía qué eran los encuentros de luchadoras sociales. Era un reconocimiento, un espacio de discusión de mujeres a las que se les reconocía el trabajo que habían hecho en diferentes áreas. El caso ahí de Cananea en un momento organizado de vivienda. Compañeras de otros grupos de allá mismo de Iztapalapa, compañeras de las mismas organizaciones vecinas del predio *El Molino*, originalmente ahí en el predio *El Molino* se asentaron cuatro organizaciones: *Allepetlali*, *Cananea*, *Uscovi Pueblo Unido* y *Cecuali Otlí*.

Fueron las organizaciones que formalmente se constituyeron para hacer uso del espacio y conseguir créditos. Y las cuatro nos quedamos pero después llegaron los del *Frente Popular Francisco Villa* y aparte estos conflictos derivaron en divisiones. Otras organizaciones como *Tlanecí*, que se deriva de *Cecuali Otlí*. In-

cluso *Uscovi* pueblo unido está tan dividido ahí al interior, que no han logrado.... Está muy desunido, no tienen ni siquiera la posibilidad de tener sus escrituras todavía. No sé cuál es su situación así muy bien detallada pero les digo, llegó el Frente, ocuparon todo lo que se había planeado que decían que esa parte se iba a ocupar para hacer un proyecto ecológico en la parte donde estaba la laguna y que invadieron los del *Frente Popular Francisco Villa* y que originaron otros grupos, otras organizaciones ahí: *Tlaneci, Tlaltenco, 101 familias*. Son como otras cuatro o cinco pero que ya no son las originarias de ahí de este primer movimiento del 85, 80s, alrededor de los 80s.

Ya me desvié... agarré el micrófono y se me fue la onda. Pero te digo cuando yo organizaba los encuentros de luchadoras sociales me decían: pero qué es, para qué es y yo les decía "Es un espacio de discusión de las mujeres, de reconocimiento al trabajo que nosotras hacemos, de auto-reconocimiento si se quiere." Entonces me costaba mucho trabajo para que apoyaran para hacer estos encuentros, era solamente compartir experiencias y los obstáculos que teníamos todas y cada una de nosotras en nuestra actividad. Y de qué manera podíamos apoyarnos mutuamente para seguir con ese trabajo. Eran unas cuantas horas y resultaban bastante divertidas, bastante entretenidas porque no lo hacemos al estilo masculino, mucha seriedad mucho discurso y demás. Era compartir experiencias y les llevaba, compartíamos alimentos, a veces llevábamos cada quien una cosa para compartir, a veces tenía yo la posibilidad de sacar recursos que me dieran de la organización para ofrecerles un desayuno a las compañeras y después cuando se presentaban en algún lugar los dirigentes. Y hasta ahorita Cananea ha llevado a cabo tres encuentros de luchadoras sociales.

. digo "¡ay qué padre!" pero no lo dicen quién lo organizó, con que recursos apoyaron, las condiciones en que se dieron los dichosos encuentros. Yo dije "no", luego me decían los compañeros ¿por qué ya no haces tu encuentro? "pues porque ya no hay apoyo, no hay respuesta" y parte de las compañeras que están colaborando con el grupo dirigente, se les invitaba a asistir a los encuentros y sólo iban para boicotear ¿no?. Empezaban no a cuestionar, sino a distraer la atención de lo que se estaba hablando. Sin entender que su participación también era muy importante para nosotros, pero iban con esa intención del boicot.

ANGÉLICA: Retomando lo que dice María Luisa, de esta parte que como tú decías Ignacio, que es el corazón de algo que funciona y de lo que ella dice de compartir. Lo que ella dice que a veces no se enteraba ni cómo fue que se organizó ni demás, qué recursos se necesitaron. Es algo importante porque hasta, por ejemplo nosotros con los grupos que tenemos el hecho de que. Por ejemplo, luego hace mucho frío y un té, una galletita, y esa actitud ya los hace

a ellos cambiar completamente. Un vaso de agua de limón si está haciendo mucho calor. O cuando vienen los papás, o cuando salimos al campo, que si llevan los elotes, o si compramos algo, esa situación de compartir y lo que decía ella me hacía recordar a nosotros que una vez estábamos trabajando con un grupo de muchachas, de jóvenes y cuando empezamos a platicar con ellas sobre sus experiencias: qué hacen, qué les gusta, todo esto. **Estaban muy inhibidas porque no hay ese reconocimiento a lo propio de la persona. O sea como que se quieren incorporar pero a través de otras situaciones ya establecidas y no de lo que es la persona en sí misma.** Volvemos a lo mismo, son situaciones ideales porque por ejemplo nosotros encontramos con niños de trece años que no saben leer bien, leen con muchas deficiencias y se supone que una de las herramientas fundamentales del trabajo de nosotros es la lectura y se incorporan y no saben leer. Muchos no saben leer, no saben leer bien y algunos no saben ni leer ni escribir. Llegan y ya traen esa situación y en el mismo grupo hay niños que llevan su iPhone y que tienen acceso a esa tecnología.

-Pero leer y escribir no saben bien?-

Sí sí, también eso. Entonces esa parte del trabajo de incorporación y de compartir yo creo que es una cuestión fundamental, en un trabajo de este tipo.

*DANIEL:* Yo quisiera aprovechar para presentarme primero. Yo trabajo con un grupo que se llama La Asamblea de Migrantes Indígenas. Es un grupo de zapotecas y mixtecos que leen. Ahí se trabaja a partir del tequio, yo coincido con mucho de lo que se dice en el texto. Por **otro lado me parece un texto con mucha... las cosas que salen me parecen un poco sí... Me parece un poco ingenuo en el sentido de que para esta autora la creatividad social surge a partir de los movimientos sociales, las organizaciones. Evidentemente hay un grado de creatividad muy grande pero hay muchas cosas más sutiles que me gustaría reflexionar en torno a la cuestión de la resistencia y lo que ha surgido en torno a que los mismos trabajos dentro de las organizaciones muchas veces no son idílicos. No existe una organización perfecta, no existe una comunidad perfecta y esto es algo que no tiene este texto.**

Este texto plantea que es la esperanza, que trabajar en colectivo es la esperanza para cambiar el mundo, desde luego que es muy importante, lo más rescatable de este texto es que ciertamente hay una inercia capitalista, una inercia de educación, de competencia en la cual estamos inmersos y en la cual si no hacemos algo al respecto nos las vamos a seguir en la misma decadencia. Por eso yo trabajo y empleo el tequio como sistema de trabajo.

El tequio es este sistema de los pueblos de bien común, todo para todos. Para mí es muy importante hacer hincapié **en esa parte del bien común**; hay asambleas también, asambleas de cinco horas, no todos los temas son abarcados en una asamblea, pero para mí la asamblea en términos artísticos, **para mí la asamblea es una herramienta de composición, es una puesta en escena de los saberes, porque uno expresa lo que es y es a partir de la asamblea que hemos generado unos proyectos.**

Con la *Asamblea de Migrantes Indígenas* hicimos unas monografías como decía Ignacio, que son las tequiografías. Que son monografías con las que crecimos algunos: de salud, matemáticas, los mismos temas de las escuelas pero la versión de los pueblos. Entonces para que cuando nuestros hijos vayan a comprar una monografía de salud, le den una de la OMS y una de la medicina tradicional: de huesero, hierbero y todas esas cosas. **Pero no en la postura de resistencia, es una postura más bien de inversión de la perspectiva. Porque toda negación es una legitimación. Toda negación es una afirmación. Entonces al decir que algo está mal, estas legitimando que eso que existe está mal y por lo tanto tú estás trabajando con ellos.**

Muchos de los problemas internos que tengo en la *Asamblea de Migrantes Indígenas*, porque desde luego hay muchos intereses, por más horizontal, yo creo que no existe la horizontal como tal, como idónea. Desde luego que trabajar en tequio es mucho más horizontal que trabajar bajo el sistema fabril, o en las escuelas o en la inercia de trabajo para ser un asalariado más, un obrero, un trabajador más, pero tampoco es perfecto. Yo sostengo, y digo mucho en la *Asamblea de Migrantes Indígenas* que el indígena no existe, que es un hombre inventado, que es una categoría inventada: hay mixes, mixtecos, zapotecos... de todas las variantes que hay, pero no, asumirnos en esta posición de sometimiento. Que yo estoy de acuerdo, yo no soy indígena y sé que los pueblos han sufrido mucho, pero es como modificar sutilmente las perspectivas en las cuales nos asumimos. Porque existe con las personas del grupo, los conflictos que hay, son mucho resentimiento. Entonces mucho de lo que se genera es para atacar al otro, como en una cuestión de defensa y lo que yo propongo aquí para reflexionar es qué podemos hacer en el museo, porque qué relevancia tiene estar aquí, yo estoy de acuerdo que la UNAM tiene muchas dificultades, **pero para mí lo importante de estar aquí es que es un museo universitario, no estamos en cualquier museo; es un museo de arte contemporáneo de la Universidad. Y en la universidad se han gestado muchísimos movimientos culturales, muchísimas cosas que es nuestro derecho estar aquí para plantearlo. Aquí se han gestado muchas cosas y a fin de cuentas las Universidad es la máxima casa de estudios, es un gran recinto y como no**

**hay universidad perfectas, aquí es un lugar privilegiado para hacer algo y reflexionar qué gana el museo de qué estemos aquí, qué gana este artista que no está aquí ahora, pero estamos nosotros coordinando, qué gana ella y qué ganamos nosotros.** Porque se trata de ganar algo, todos quieren ganar algo, hay que reflexionar mucho sobre eso y tener consciente que este tipo de prácticas artísticas. **Yo desde el arte les platico un poco lo que percibo y lo que siento que ocurre, hay una gran necesidad de hacer obras de arte que no signifiquen por un consumo.** Lo que pasa con el arte es que como estudiantes de arte muchos generan objetos, siempre es así como hacer la pinturita, la escultura, las cosas que te van a comprar y que se van a vender en los mismos lugares de siempre, las galerías... y que se van a exhibir en los mismos lugares. **Desde hace unos 60 años se hacen obras que signifiquen por la experiencia, que signifiquen por las relaciones, por las subjetividades, por los intereses en común, es un poco el perfil y es un poco también porque el MUAC se interesa en este tipo de proyectos, de carácter más bien público.** Entonces por un lado esta de moda hacer estas cosas, pero por otro lado, bueno nosotros nos estamos incorporando apenas, pero veo que son proyectos y son gente con proyectos muy sólidos y con mucho trabajo y mucha experiencia en estos campos. En los cuales sí hay una cuestión de visibilidad pero nosotros estamos dando visibilidad del museo. No se trata de que el museo nos dé visibilidad a nosotros, **sino que nosotros estamos incorporando estas sensibilidades dentro del campo del arte.** Somos necesarios mutuamente. Creo que también ya estoy divagando un poco pero primero que nada es reflexionar en torno a la resistencia: resistencia de qué, para qué, en torno a lo ingenuo que puede parecer este texto porque es mucho más complejo el trabajo que ocurre aquí y **que muchas veces uno termina haciendo resistencia dentro de la misma resistencia porque las problemáticas pueden surgir en los mismos grupos.**

IGNACIO: Hay que ubicar nada más, Andreja viene de Croacia, de una realidad donde históricamente todo estaba decidido por el partido de Estado y este tipo de organizaciones y de acciones sociales no se conocían mucho. No ha habido este tipo de decisiones desde debajo de gente que se organiza y acciona. Para ella también es de gran importancia y también puede producir un texto que tiene un lado como ingenuo y no entender la realidad latinoamericana, mexicana en particular y la historia tan dolorosa y difícil y compleja que ha tenido la sociedad en México. A la vez se ve muy atraída por esto, justamente por esta capacidad dentro de la diversidad de organizarse de la gente. Para regresar un poquito, rápidamente, que nos digan, de alguna forma ya todo medio saben pero a la vez no, yo he visto los videos pero hay cosas que desconozco. Personalmente hoy, yo sólo conocía a Angélica entonces rapidísimo como que nos digan – luego

nos regresamos, creo que llegamos a un nivel muy interesante- a mi me parece entender este tipo de problemas. Por lo que cuentas hay una parte de Cananea que ha sufrido los propios embates del PRD y de otros sectores políticos en donde los líderes son absorbidos o son corrompidos, cooptados por una estructura. **Ahí es donde la palabra olvido cobra otro tipo de dimensión.**

MARÍA LUISA. Pero fíjate que no sólo por las autoridades, porque a final de cuentas cuando ofreces una situación alternativa que no es oficial digamos y nosotros tenemos al experiencia de los adultos, que cuando son elecciones, luego se acercan a nosotros para decirnos “¿por quién vamos a votar?” Ellos vienen y nos preguntan, como que de alguna forma también piensan que.... –la ubican en un lugar crítico-

Y bueno de las autoridades pues obviamente, porque te invitan a hacer esto o aquello, con todo el grupo...

-te vuelves referente sin querer y entonces es conveniente en este “todos queremos ganar”, es conveniente que estés ahí, por discurso, por imagen, pero es conveniente. Eso pasa.

IGNACIO: Ajá, rapidísimo. Para hacer un especie de recuento rápido, qué tipo de problemas atiende cada organización, cómo se organizan y cómo se organizan ahora las estrategias, incluso si existen estas diferencias, bueno al final tu análisis siguiendo una estrategia también dentro de la organización que quizá tiene ahorita muchas polarizaciones y divisiones. Y el campo de acción, influencia y presencia comunitaria, local, nacional, etc... Vamos a hacer un rápido recuento para que conozcamos, yo sé que algunos se conocen pero otros no nos conocemos, entonces rápidamente. Y a un punto que yo quería llegar, que ya lo han mencionado, pero me pareció que puede ser muy importante para lo que podamos hacer en el museo, que es cómo transmiten el conocimiento y los saberes, cómo comparten la experiencia, cómo construyen el diálogo, cómo trabajan el consenso- si es que se pelean o no- y a lo que llamo cómo construyen su territorio de sentido. Pero primero ¿qué tipo de problemas atienden?

Quizá hay una pregunta inicial que ya la otra vez con Andreja lo dijeron, que tiene que ver con... o sea de alguna forma el qué problemas atienden es de alguna forma el origen de la organización, la razón.

MARÍA LUISA: En el caso de casa de Cananea el problema era la falta de vivienda. Se planteo un proyecto en general.

IGNACIO: ¿Era gente qué estaba en dónde y por qué no tenía vivienda?

MARÍA LUISA: Se hizo una convocatoria a nivel DF, se organizaron por bases las diferentes colonias del DF.

IGNACIO: ¿Las delegaciones o qué?

MARÍA LUISA: Sí. Eran siete bases históricas, en San Miguel de Otón que era la mamá de todas, en la comuna Santo Domingo, San Lorenzo, que fue la última. Estuvieron en Xochimilco una base, se llamaba... bueno.... Las que recuerdo ahorita, déjame acordarme de la canción porque había un corrido a Cananea que decía "la comuna y San Miguel, Jalpa y primera victoria, haciendo muy buen papel van a ingresar a la historia". Primera victoria, 84, 85. Se pretendía que dentro de este modelo de proyecto habitacional se cubriera, hubiera escuelas de todos los niveles y las hay de hecho, está el Cendi, están dos primarias, están muy cercanas, aunque no dentro, dos secundarias y el CONALEP Izta-palapa cuatro.

IGNACIO: Entonces ponían esa convocatoria, te llamaban, ibas

MARÍA LUISA: Ibas a las asambleas en las diferentes bases y ahí te informaban cuál era la idea. Te decían que tenías que participar, asistir a las tareas que te dijeran, marchas, mítines, el ahorro, la parte de documentación que tenías que reunir para poder ser parte de un padrón de solicitantes de vivienda.

IGNACIO: ¿Había priistas?

MARÍA LUISA: No, ellos no eran priistas. Los dirigentes tenían su origen dentro del movimiento del 68, fueron dirigentes o involucrados en el movimiento del 68.

IGNACIO: ¿Era un proyecto del gobierno?

MARÍA LUISA: No. El Movimiento de Solicitantes de Vivienda A.C. se conformó después pero como movimiento era el Movimiento de Solicitantes Cananea. Se proyecta hacer, se construyó, se tuvo créditos para hacer una tabiquera con la máquina para producir ladrillo para hacer la construcción de nuestras vivienda, ahí en Cananea, en el predio El Molino. Es un predio de 100 hectáreas en el que se asentaron primero cuatro organizaciones bases que fueron: Uscovi, Pueblo Unido, Cecuali Otli, Allepetlalli que esa sí era una organización priista y Cananea. Éramos los cuatro grupos originales que después se constituyeron como asociación civil, cooperativas.

IGNACIO: ¿Y Cananea por qué?

MARÍA LUISA: Había dos versiones. Realmente quienes le pusieron el nombre fueron algunos de los dirigentes lo decidieron, algunos decían que era por este movimiento de los mineros de Cananea. Alguien se iba así como a las raíces más profundas que era este deseo de los cananeos, los que llegaron a asentarse en Canaán, la tierra prometida. Era una parte así como más, como más mítica. Fuimos una de las últimas tribus que estaba llegando a la tierra prometida.

Luego había este asunto de las escuelas que también se consideraron espacios para la recreación, para la convivencia. Hay un centro comunitario, el Sol y Luna que maneja el grupo de nueva izquierda, de mis compañeros que tienen relación con Nueva Izquierda y yo digo, pues lo maneja Nueva Izquierda ¿no? Es un centro, yo digo que no cultural, porque lo que dan es zumba, es actividades, manualidades y así. Para mí no es cultural, se reúne un grupo de la tercera edad.

**En el centro comunitario La Tabiguera, que es donde estuvo la máquina y todo, que yo decía que hiciéramos un museo de sitio, sugería que la máquina se quedara, pero pues no, les digo que las propuestas ahí, si no tiene un beneficio utilitario, no vale. Y digo, es rescatar la memoria, este recuerdo que se va a perder para las nuevas generaciones, un mural que se construyó en un gran salón que se le dice muy eufemísticamente “El auditorio”, que fue en su momento durante la época revolucionaria, fue el casco de una Hacienda, era un rancho y ahí era donde guardaban los animales, los establos y había una gran pared donde un compañero, Víctor Guzmán, que es uno también del grupo dirigente, hizo un mural hermoso y relataba la historia en imágenes de Cananea, cómo había sido el movimiento y demás. Pero decidieron que el espacio se alquilaba para eventos sociales, quince años, bodas y demás y pues empezarle a clavar para colgar los hilos con los adornos y demás y el mural se echó a perder y lo que hicieron fue taparlo, pintarlo. Entonces yo les digo, toda esa parte que nos daba identidad, que eran parte de la historia.... Y no hubo comprensión que eso nos daba cohesión, que nos daba una identidad, que nos hacía sentirnos parte de. Pero pues la dirigencia no lo entendió y aceptaron que se pintara, que nada más se quedará ahí como...**

Ahora te digo con el grupo de Agricultura Urbana hay dos proyectos, que es el de La Tabiguera y el otro que es Cananea y está junto al Cendi. Y en La Tabiguera se logró la creación de un parque temático, en el que se construyó un pequeño foro con gradas y demás, muy chiquito, se construyó también el Temazcal. Esa parte me gustó mucho que derivara del proyecto de Agricultura

Urbana. También está la cría de conejo, la siembra de plantas medicinales y producción de pinturas me parece, creo que siguen trabajando la parte de pinturas de medicina alternativa y la parte del Temazcal. Está el mercado sí. Pero esos son muy pocos los que son Cananeos y tienen su local ahí en el mercado, llegó gente de fuera y pues son los que vendieron sus locales y están ocupados por otras personas.

IGNACIO: ¿Y usted nació por ahí?

MARÍA LUISA: No. Yo soy veracruzana, pero me trajeron de seis meses al DF, entonces soy chilanga-veracruzana y me incorporé al movimiento en el 85 por esta necesidad de vivienda. Viví en muchos lados, el último lugar en el que viví fue en la ampliación 20 de noviembre, en la calle de Cantería, ahí cerca del Gran Canal, con ratas muy grandes que se salían del canal y se iban a meter a la vecindad donde vivíamos. Tuve que irme a vivir ahí con mis hijos porque era la renta que podíamos pagar para ahorrar para el enganche de la vivienda...

IGNACIO: Pero una vez que entraron a la vivienda ¿cuál fue el siguiente problema?

MARÍA LUISA: Estábamos organizados en comisiones, yo estuve primero en la comisión de Prensa y Propaganda. La organización en comisiones era muy importante porque se resolvían de alguna manera las necesidades aún sin tener acceso a los servicios. Estaba la comisión técnica, la comisión de salud, la de cultura, la de prensa y propaganda.

IGNACIO: ¿Y siguen esas comisiones?

MARÍA LUISA: Ya no, ahorita la que está como manteniéndose por el problema de grietas, es la comisión de grietas. Que hace mucho tiempo se propuso crear un fideicomiso para que si alguna de nuestras casas resultara afectada por la grieta pudiéramos resolviendo a través del fideicomiso. Pero ahora lo que se espera es que si nos toca una grieta podamos acudir al instituto de vivienda para que nos reubiquen en algún lado. Yo estuve en la Comisión de prensa y propaganda, en la comisión de cultura, de salud. Era brigadista, era activista.

IGNACIO: La estrategia es digamos: asambleas, comisiones...

MARÍA LUISA: **La estructura era la Asamblea General, como el máximo órgano de decisión. Luego el Consejo Ejecutivo y después las Comisiones, con una estructura en donde había asesores y había promotores y activis-**

**tas. Después la organización por manzanas. Estábamos organizados por manzanas, asambleas de sección y de manzanas.**

IGNACIO: ¿Cuánta gente?

MARÍA LUISA: **Somos 1087 familias, 1087 casas, no departamentos.** Eso fue algo bien interesante y bien importante que aún con una pared compartida tiene uno dificultades con el vecino, pero bueno. 1087. Y luego ahí ya considérenlo ahora que se han desdoblado que se construyeron en lo que nada más teníamos que era la planta baja, cuando a nosotros nos entregaron nuestras casas era nada más la planta baja, un pie de casa, sin puertas, sin ventanas, sin luz, sin agua, sin drenaje, sin nada. Yo como fui sola con mis hijos tuve que aprender a improvisar a hacer las ventanas con tramos de madera que compraba y pegarles plástico y que como hacía mucho viento, cuando yo me fui allá fue en octubre del 85. Resulta que viento, tiempo de secas, cuando llegaba el viento había tirado mi arquitectónica ventana que yo había construido porque muy deficiente, yo no sabía hacerlo, trataba de hacerlo, todo polvoso. Sin agua, les digo teníamos que acudir a las colonias vecinas a solicitar agua.

Cuando FONAPO nos prestó el crédito, se tenía que hacer como una proyección de cuando podíamos tener los servicios, porque no prestaba si no había esa posibilidad de tener acceso a los servicios básicos. Pero de la delegación nos decían en el 85, 86, que los podíamos tener hasta el año 2000, pero no.

Por la lucha, la presión, mítines y marchas que les hicimos, los logramos pronto, pero antes solucionamos la falta de drenaje con un sistema novedoso en ese entonces que era el SIRDO, el Sistema Integral de Reciclamiento de Deshechos Orgánicos. Que no se proyectó bien, se inundaban las cámaras donde se acumulaban los deshechos orgánicos que luego se tenía que combinar con los deshechos de las casas. El excremento se iba a unas grandes cámaras y todos los drenajes de las casas se concentraban en los drenajes de esa sección y se iban a esas cámaras. Se supone que se iban quedando los sólidos y los líquidos se iban a ir a unas conexiones que iban a regar las aguas grises, iban a servir para riego y a lograr composta mediante la combinación de los deshechos humanos, orgánicos y los deshechos de la cocina y hojas y eso. Se llevaban para que se combinaran en las cámaras pero la cantidad de agua cuando llovía inundaba las cámaras y echaba a perder todo lo que estaba ahí. No resultó el proyecto y nos costó un trabajo para construirlo, porque excavamos muy profundo, salíamos con las carretillas llenas de lodo para poder hacer la excavación, fueron como 5 metros de profundidad para que se construyeran las cámaras y no funcionó. **Entonces lo que se hizo fue presionar a las autoridades para que nos do-**

**taran de los servicios y fue una transformación que afectó inclusive, esta lucha favoreció a la zona. Porque San Lorenzo no tenía servicios, nunca fue atendida por las autoridades locales.** Por la presión que hizo Cananea, que éramos la más fuerte de las organizaciones pues éramos 1086 familias que aunque no participara el 100% resultaba un buen número de gente que iba a las protestas. Y luego cuando se hacía con todas las organizaciones, porque todos necesitábamos los servicios, eran unas buenas movilizaciones, sí nos hacíamos ver.

IGNACIO: Bueno, CEREAL.

ERICK: CEREAL es el Centro de Reflexión y Acción Laboral. Es un proyecto obrero de fomento cultural y educativo A.C. que es parte de la acción social de la compañía de Jesús en México. En los años 70 la compañía de Jesús entra como en un proceso de reflexión, análisis y con una vastísima influencia de historia en México, se hacen como dos elementos de trabajo: uno que pretende incidir en la sociedad y se crea Fomento. Se toma una decisión importante, eran dueños del colegio Patria que era un colegio como así importante. Se vende y con ese patrimonio se crea Fomento y otra parte se destina a otras actividades de la propia compañía. Fomento empieza a impulsar una serie de proyectos sobre todo de carácter indígena, comunitario en Chiapas, en la Sierra Norte de Veracruz, en Guaya Jojutla, se crea radio Guaya Jojutla que es actualmente una radio muy importante comunitaria que sigue teniendo este sentido de la preservación de la palabra, de darle voz a las comunidades, etc.

**Y después en diciembre de 1990, cinco jesuitas recién paridos traen su sueño de vivir la experiencia de la palabra viva, porque hay una parte en la Compañía de Jesús, hay un momento en la formación en que vas y trabajas. Pero además trabajas de manera oculta, nadie puede saber que eres sacerdote o que estás en formación y entonces se van a las maquiladoras, o se van a las fábricas o se van a la Sierra o se van a los campos a trabajar como cualquier otro. De esa experiencia de contacto con la realidad estos jesuitas deciden hacer un proyecto de defensa, reconocimiento, promoción de algo que derivó en algo que hoy se conoce como derechos humanos laborales y que a partir del año pasado están reconocidos constitucionalmente.** Pasan las garantías individuales a ser derechos humanos. Y en el particular de los derechos del trabajo esta utopía de los derechos humanos laborales pues ya es un concepto, un criterio y una realidad que se acuñó y que ahora se ha puesto en papel en términos de justicia. Esto nace porque ellos empiezan a observar que las condiciones de trabajo en las fábricas son muy similares a las que históricamente, a partir de la Revolución Industrial, se

generaron. Que en la realidad no hubo gran cambio, ni gran beneficio para los obreros ni para sus familias. Que el capital sigue sobreexplotando la mano de obra, la sigue abaratando, precarizando la vida, pero que además ellos empezaron a vislumbrar en el análisis de la realidad que venía todo un proceso de desintegración industrial, de desintegración social, de abandono del campo. Ya se había experimentado y se había estudiado lo que hoy conocemos como el neoliberalismo en la Universidad de Chicago, ya se había puesto a prueba en Chile con el Pinochetismo. Ellos hacen la lectura política y dicen “esto viene para acá y se va a empezar a implementar” y se implementa en los años 80, sobre todo con el asenso de Carlos Salinas de Gortari al poder, que fue además el sucesor de Miguel de la Madrid y que viene de toda una serie de ahí de políticos muy particulares. Ahí ellos se proponen retomar el trabajo educativo de Paulo Freire, que realizaba en los años 50 en Brasil en las comunidades campesinas y todo eso. Como una forma de reconstituir ese tejido social que empezaba a desintegrarse, donde la presencia del narcotráfico era algo ya común pero sobre todo el gran problema era el contrabando, en aquellos años en México, la fayuca y la represión de la policía judicial y el sojuzgamiento de los movimientos, la Guerra Sucia de los 70, los movimientos de Cabañas y todo eso. Como una manera de creer que un mundo distinto para los trabajadores era posible desde la organización más transversalizada, donde el tequio, donde el compartir, donde la clandestinidad es importante para poder socializar y armar células que puedan construir una organización sindical autónoma, independiente.

IGNACIO: ¿Tiene algo que ver con los grupos eclesiales de base?

ERICK: Sí, porque va en dos líneas, esta es como la obrera, pero al ser sacerdotes está la pastoral-social. Ya venía todo este movimiento de la teoría de la liberación y se crea lo que es la pastoral laboral y entonces se trabaja con las comunidades eclesiales de base, se insertan en las colonias, se van a diferentes puntos de la ciudad de México y ahí es donde empiezan a hacer vida obrera. Un poco retomando también el modelo español de los curas obreros. Es como se empieza a construir esto y de repente se crea ya el centro como tal en diciembre de 1990 y se tiene la pretensión de atender a todos los trabajadores del país a los 32 Estados. Pero eran solamente cinco fulanitos y entonces de repente deciden bajarle de nivel, entonces lo dividen en siete regiones y de todas formas seguían siendo los cinco fulanitos y le bajaron de nivel. **Entonces se establece por ejes estratégicos, que tienen que ver con cuestiones de soberanía.** La energía y en la energía, la minería, lo metalúrgico, el petróleo y la energía eléctrica. **Y el otro eje es lo educativo, desde la perspectiva que si logras transformar la educación puedes transformar al individuo. Entonces para que los trabajadores puedan reconocerse sujetos de derecho, pues además**

**hay que educarlos; deseducarlos, educarlos, reeducarlos y culturalizarlos. Se empieza a trabajar con eso.**

Actualmente, después de 22 años, los equipos del CEREAL siempre han sido equipos pequeños, de gente que se moviliza en las regiones, que trabaja directamente apoyado de las organizaciones locales, muchas que tienen que ver con comunidades campesinas, o con comunidades en defensa de la tierra, o de las aguas o de los territorios, pero que siempre tiene la perspectiva del trabajo obrero, del trabajo de fábrica. Se creía que el modelo fabril en México y la desindustrialización en México no llegaría a los niveles en los que se encuentra actualmente, se tenía la esperanza que a través de la organización de sindicatos, de asociaciones gremiales y de lucha obrera pudiera reconstituirse el tejidos. Como de que los trabajadores obreros pudieran imposibilitar la transformación de México en un país de servicios. Pero eso en la realidad no sucedió y no ha sucedido, independientemente del charrismo y de todos estos grande sectores de la CTM... porque aparejado con el neoliberalismo, el carácter de depredación de los empresarios motivados por los altos incentivos que permitía acceder a créditos, inversión todo eso con el salinato, pues consumieron rápidamente las esperanzas y las posibilidades reales de organización. Porque además la sociedad tiene otros tiempos para organizarse, tiene otros momentos, otras dinámicas.

Entonces pues ahí Sin embargo, se siguió trabajando con trabajadores electricistas, particularmente en algún momento con parte del SUTERM, trabajadores de lo que ahora CFE, común a la democrática de ellos. En los años 90 se apoyó hacia el 2000, se apoyó mucho a los trabajadores petroleros en Tabasco, en Veracruz, en Salamanca. Se creó una asociación de trabajadores petroleros que trató de hacer frente a Romero Deschamps y la Quina en su momento y que incluso algunos de ellos fueron muertos hace diez años en la carretera, en un viaje que venían a tomar una validación legal y mueren en la carretera en circunstancias hasta hoy no clarificadas. Muchos fueron jubilados con anticipación, muchos fueron removidos de su cargo, es decir, se fue desintegrando este modelo de organización. Sin embargo,, se lograron grandes cosas apoyando a otras organizaciones petroleros, como las Choapas, donde se consiguió la basificación de más de 300 trabajadores, pero que ahí las mujeres fueron muy importantes para la resistencia y la lucha. Ellas se organizaron en la huelga, guisaban ahí, ahí hacían la vida.

IGNACIO: Pero ¿se entró en conflicto con los sindicatos?

ERICK: Así es, porque en la medida del interés económico paralelamente está un interés político y empresarial. Luego por el otro lado se trabajó mucho con trabajadores metalúrgicos en Sonora. Eso derivó en una organización que promovía los derechos humanos y que al final ya no prosperó por problemas de orden de interés inter-sindical, con diferentes secciones. Aunque se crearon varios diplomados de defensores todo eso. Y luego se sigue con algunos sujetos individuales o pequeños colectivos, se sigue trabajando en Veracruz y Tabasco con trabajadores petroleros, pero ya es tal el desgaste y es tal el paso del tiempo que pues ya por ejemplo en estas elecciones recientes que tuvieron pues ya no participaron. Todavía hace tres años hubo participación, porque ya han sido sometidos de muchas maneras, sobre todo de maneras legaloides, a nivel empresas sindicato.

Y otra parte del trabajo importante ha sido con trabajadores de la educación. Tanto en Michoacán como en el Estado de Morelos, en el DF particularmente con el Colegio de Bachilleres y ahora la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Pero se trabaja igual con trabajadores administrativos que docentes, que de mantenimiento. Y se les da capacitación, se les da toda esta parte de educación en derechos laborales. Se hace mucho trabajo con individuos pero aunque el centro no litiga, sí somos un vínculo con universidades, con especialistas, con abogados laboralistas, con redes solidarias. Acompañamos.

El caso particular de la minería del carbón por ejemplo, pues la organización familiar Pasta de Conchos, 19 de febrero 2006, al día siguiente, a las horas siguientes, parte de la pastoral laboral, de estas comunidades de base que eran parte del CEREAL fueron pues a ver sobre todo cómo estaban las condiciones laborales de los trabajadores, como estaba el asunto de la contratación: si el seguro social.... Y empiezan a detectar una serie de anomalías brutales donde el llamamiento es a la organización en la defensa, no sólo del rescate de los mineros que en ese momento aún estaban vivos- a una semana los declaran muertos- sino lo que podría sobrevenir para las familias. La mitad de los trabajadores no eran sindicalizados. Y entonces las esposas y los hijos no tendrían posibilidad real de demandar justicia, ni acceso a ningún tipo de cosa de ley. Pero por el otro lado, los trabajadores sindicalizados no estaban siendo defendidos ni representados por el sindicato, por el minero. Napoleón Gómez Urrutia se alió con la Secretaría del Trabajo y con Industrial Minera de México, la que operaba la mina Pasta de Conchos y también a ellos los trataban de someter y sojuzgar. De tal manera que a los días se genera lo que hoy se conoce como Organización Familiar Pasta de Conchos.

Lo que en el paso del tiempo en este contacto con la realidad, además de la parte de demandar justicia, el rescate de los restos, también ha buscado generar una conciencia de la realidad en la zona carbonífera para mejorar las condiciones de trabajo y explotación del trabajo en beneficio de las comunidades. **Lo hemos hecho y se ha hecho en dos líneas como son las líneas del trabajo de CEREAL. Se observa, se analiza, se reflexiona, se plantean los escenarios posibles, se ven las opciones jurídicas y las opciones de organización. Y esos dos ejes los definimos como Acciones de justiciabilidad.** Todo el orden jurídico como el municipal, federal, estatal, internacional, y se vincula con el trabajo de académicos, investigadores, universidades, organizaciones, otros centros de defensa, justiciabilidad. Y la otra **parte son las acciones de exigibilidad, que son las partes organizativas propiamente**, todo lo que las personas al confrontar la realidad, al analizarla, al saber cuál es su situación legal y las afectaciones que tiene para la vida, la inestabilidad en el trabajo, cómo se pueden organizar para manifestarse. Va desde publicaciones, panfletos, caricaturas, bocetaje, marchas, ruedas de prensa, conferencias, boletines, documentales, etc... Pero siempre atendiendo desde cuál es la necesidad del trabajador, qué es lo que ellos necesitan, qué es lo que ellos quieren y qué es lo que ellos deciden. Se camina con ellos así.

Actualmente se sigue trabajando con la Organización Familia Pasta de Conchos, está en un proceso ya de que sea autogestiva, que sea autonómica, que verdaderamente pueda empezar trazar su propia ruta pero sin abandonar el apoyo, sobre todo en términos del rescate y de la creación de una comisión nacional reguladora del carbón. En fin una serie de acciones que han ido pudiéndose construir con el tiempo.

Con los trabajadores de la educación sobre todo con la CNTE y con la UACM y con Bachilleres pues reforzar estas alas democráticas y que defienden la autonomía y la libertad y la independencia sindical. Se trabaja muy cercano al sindicato. Luego está la parte de trabajo con los electricistas, ahora principalmente con los trabajadores del Sindicato Mexicano de Electricistas en todo este movimiento que han tenido, vinculándonos especialmente con los jubilados, porque así como se ha precarizado, no solamente en **términos legales, la vida laboral, se ha desindustrializado al país, se ha ido perdiendo la memoria de la lucha. Antes había una gran memoria, los ferrocarrileros, los mismos mineros, los maestros, los estudiantes y hay un momento histórico en donde todas las luchas son sojuzgadas o sometidas o paleadas, acabadas. Ahora estamos con los pragmáticos de cualquier ala filosófica o política o de cualquier otra índole que son los que abrevan del estudio, de la academia, de la universidad pero que pocas veces han vivido la experiencia de la**

**huelga o de la resistencia o de la movilización, de tal forma que también es un trabajo de recuperación de la memoria. De que la identidad colectiva de los trabajadores como clase no se pierda.**

IGNACIO: Es algo que no cumple la universidad obrera, digamos.

ERICK: Por ejemplo. Ha sido un caminar difícil también para ellos. Esto que comentaban hace rato, no hay organización perfecta y todos intercambian en una parte del camino o trasponen caminos o hacen entrecruzamiento. Entonces va como en esas líneas, **lo justiciable, lo exigible y lo educativo**. Porque al final el centro el trabajo que tiene es educar para la defensa del trabajo y con estos diez denominados derechos humanos laborales: el derecho de huelga, la estabilidad en el empleo, el acceso al salario justo y digno...

El CEREAL también ha ido caminando y se le reconoce como un interlocutor válido ante organizaciones como la OIT, la UNESCO o la ONU, ante Comisiones de derechos humanos, tanto locales como internacionales. Se ha convertido también en un puente, hay muchas cosa que no podemos hacer pero sí conocemos a quien las hace y somos el vínculo o la posibilidad de. Trabajamos muy de cerca con universidades, con el ITESO, con la Iberoamericana, en algún momento se trabajó mucho con la UNAM, se realizaron documentales en TV UNAM. De momento este rencuentro a través del arte porque Amanda de la Garza, es hija de Enrique de la Garza, un extraordinario maestro, investigador que ha caminado muchos años con el CEREAL, que es un sociólogo que ha observado la vida del trabajo en México y ahí viene el vínculo.

Y luego pues además yo particularmente ahora soy comunicador y defensor de derechos humanos y espero ser persona, pero yo de formación soy actor. Entonces llegó a un proceso de huelga y a través de un proceso de huelga conozco a CEREAL, termina proceso de huelga, lo ganamos, el sindicato lo vende, me vetan a mí y a 12 que terminamos de 380 que éramos, terminamos 12. Se vende el contrato, lo habíamos ganado en la SCJN y nos dedicamos a otras cosas, después le entro a la defensa de los derechos de interprete y pasa el tiempo y un día requerían a alguien que tuviera experiencia en el manejo de medios, en comunicación. Yo llevo 25 años trabajando un poco ahí en el rollo, periodismo, locución, producción de radio, de televisión, investigación, docencia. De chamaco andaba ahí en la iglesia más por tocar la guitarra y ver a las muchachas y ahí algo se me pegó, pero siempre he tenido un sentido muy claro de mi religiosidad y de mi espiritualidad más allá de la práctica. Pero ahora evidentemente aunque no es un requisito para el CEREAL, desde mi experiencia personal pues es importante esta otra parte. Y yo no trabajo ni desarrollo acción

pastoral porque no estoy en ello, eso lo hacen compañeros míos, teólogos y que están como con esa formación, lo mío más bien ha sido impulsar las comunicaciones y el arte y lo he venido haciendo a nivel de exposiciones fotográficas, de pintura, conciertos, aprovechar esta oportunidad e invitación que nos hicieron. Ya se construían materiales en el CEREAL, es decir los pasan y se van a quedar aquí o lo que sea. Es parte de mi chamba y pues antes era un trabajo que pues tiene un nivel de diseño padre y todo eso pero era sobre todo mucho el contenido técnico y yo y otro compañero que fue el que me invitó a CEREAL, sin saber que nos conocíamos por el proceso de huelga, pues le ha ido metiendo como un poco más el asunto también visual, participación de artistas, fotógrafos de diferentes regiones, dando espacio a visibilizar otros casos. No solamente lo laboral propiamente, si ese es como el punto de referencia y bueno es como lo que yo hago pero esto en base a ese quehacer.

El CEREAL ha alcanzado eso por gente muy comprometida que a lo largo de los años, durante varios equipos ha trabajado. Hay diez años ya de formación de defensores de derechos humanos laborales que promediamos que son aproximadamente unos 300. De esos 300 aproximadamente unos 70 se mantienen en el activo, pero ha tocado a lo largo de la historia, no se tiene un recuento, pero calculamos unos 150 mil trabajadores y sus familias en todo el país. Es lo que hace CEREAL, es lo que nos da sentido.

CEREAL es un equipo de cinco personas, hay un coordinador general, un responsable de medios y comunicación que soy yo, hay un responsable de área jurídica que es una hermana, es religiosa de San José de León que es abogada además, hay otro experto en medios que ahorita está en el área de educación que también trae todo un background de la lucha bancaria y una compañera que ella es químico industrial pero además es teóloga y lleva toda la parte de pastoral y visibilización de derechos humanos.

En este momento, aproximadamente si pienso por regiones, yo creo que ya de forma directa yo creo que unas 300 personas somos en total, pero de forma indirecta, ampliada pues yo creo que más de 3000. Porque se trabaja con los grupos, con las dirigencias, pero pues eso se tallera, se va hacia otros, se reproduce. Ahorita estamos muy metidos en el asunto de trabajadores sociales, que el amparo de las posibilidades de financiamiento están sobreexplotando a los trabajadores de las organizaciones sociales. Hay fundaciones que están vinculadas, donde defiendes los derechos de los demás, pero no respetas los de los propios y abusas y no les das contratos y los corres cuando quieres y no hay indemnizaciones y no les das seguro social, un universo muy maquiavélico ahí. Entonces decimos eso también nos toca.

IGNACIO: Sí, en la cultura es muy evidente.

ERICK: Sí, los artistas en este país...

IGNACIO: No tienen muchos derechos; seguro médico...

ERICK: No, no hay, yo lo he vivido. Y donde te quieras agremiar, pues los gremios están verdaderamente corruptos. La ANDA, yo soy parte de ese sindicato por inscripción, ya no por actividad, a la cual defendí, pues es un sindicato corrupto y caduco y que lo único que hace es medrar el trabajo de los actores, no defiende nada, ni les proporciona nada, les condiciona todo, les roba derechos, ha adelgazado contratos. En el caso de lo que era mi área de especialidad, además de que siempre he hecho teatro, radio, televisión, cine, en ese momento en particular doblaje de voz, teníamos 32 contratos ahora solamente hay cuatro. Estamos hablando de hace siete años.

**En fin, pero pues la apuesta es que es posible un mundo distinto y mejor para todos y todas, más equitativo, más solidario. Pero no podemos dejar de mirar que la realidad nos va ganando, no tenemos los medios ni los tiempos ni la capacidad de organizarnos para resistir colectivamente eso, cada vez es menor. Sobre todo por la pérdida de memoria, porque ya no es importante, porque el joven ya no solamente no tiene acceso a un trabajo o a un gremio, sino a una realidad que lo que le permite es aspirar a sobrevivir hoy y no a construir una vida, esa es la verdad. Los muchachos no crecen solamente sin familia, crecen solos, sin nadie que les diga que sí, que no y por qué, crecen sin esperanza. Y esto es natural y es normal en ese sentido que alguien diga “para qué estudio si cuando salga no voy a tener donde trabajar”. Lo veo no solamente con alumnos de universidades públicas, yo he dado clases en universidades privadas, pagan un dineral; 470 mil dólares por una carrera que si se las financian se van a tardar, 10, 15, 20 años en pagar y cuándo van a terminar de poder acceder a la vida, ganarse la vida que es lo que decimos nosotros. Entonces por ejemplo con la Ibero Puebla trabajamos demandando un cambio en el modelo salarial. Hay que recuperar el salario, de todos. Un salario digno. En fin, CEREAL tiene ahora como mucho trabajo de base, mucho trabajo de incidencia pero también tiene puesta la mirada en que la solución actualmente, dadas las condiciones, está en lo internacional, está en fortalecer la comunicación y romper el cerco que nos están imponiendo desde el gobierno. Cosas como que ahora las financiadoras para proyectos como el nuestro se fueron del país gracias al discurso, conveniente y políticamente comprado a Calderón de que México ya dejó de ser un país en vías de desarrollo y emergente. Si no que ya estamos con**

un pie en el primer mundo. Entonces la justificación es eso.

IGNACIO: Era también el discurso de Salinas.

ERICK: Sí, exactamente.

IGNACIO: Bueno, ya no hay tanto tiempo, quisiera rápidamente las presentadas, con estas tres cosas. Y ahorita les platico rapidísimo para que ya se puedan ir. Nada más rapidísimo, qué trabajo hacen, qué actividades.

ANGÉLICA: Bueno Calpulli Tecalco tiene su origen en un libro club, que es un proyecto que inicia mi madre en el 98. Que es un proyecto que se hace aquí en la ciudad de México cuando está Cuauhtémoc Cárdenas, entonces ella decide tomar el libro club para... ella siempre había estado haciendo trabajos comunitarios, talleres, círculos de lectura para mujeres, para adultos. Toma Libro club, empieza a trabajar...

Para atender el problema, yo creo que todo da o deriva de la cuestión de la migración, de que hay muchos niños desatendidos, niños y jóvenes desatendidos y los propios también, por la situación de que en la comunidad iba el cambio de ser un pueblo agricultor a la actividad económica. Entonces toma el libro club y también por la necesidad que tiene ella de enseñar el náhuatl y pues es un medio para poder hacerlo. Entonces inicia con el libro club y empieza a trabajar como eje central obviamente el tema de la lectura y los talleres de náhuatl. Y ya con esta actividad sistemática porque el trabajo anterior había sido digamos eventual, talleres que organizaba de manera eventual. Pero pone el libro club en el 98, no ha dejado de trabajar hasta la fecha, todos los sábados hay actividades, entonces obviamente teniendo ya el contacto sistemático con la gente pues surgen otras necesidades. Primero lo de la lengua que es también una situación fundamental para nosotros, que se continúe con esta situación de la lengua, la propia y la de la gente que atiende el libro club. Hay mucha diversidad lingüística en Actopan por esa situación laboral y económica, esa actividad que tiene el pueblo.

Y ya después en el 2005 se constituye como Calpulli Tecalco que es la comunidad de la Casa de Piedra. Así se llama el lugar donde está la organización. Se da porque está toda la preocupación con un grupo de personas que son las que los constituimos, por todo el impacto ambiental que está viviendo la zona de Milpa Alta. Está al sur de la ciudad y que está la parte que es un límite con la parte de Xochimilco, está siendo muy impactada, porque para allá es para donde está avanzando la ciudad en esta parte que está pegada a San Pedro. Aunque también del lado oriente, hacía Tláhuac y hacía Iztapalapa, las partes

que tocan la ciudad son las que están mayormente impactadas. Por esta situación que se vive en las geografías, que son fronteras, que se empieza a dar toda esta situación de asentamientos irregulares. Nosotros nos damos cuenta de lo que eran unos pueblos empiezan a pasar a formar parte de una periferia y de un cinturón marginado de la ciudad. Hemos visto como de una calidad de vida basada en la agricultura empezó a pasar a ser una parte urbana, pero la periferia, la parte que no tiene servicios, marginal. La gente está buscando lugar donde vivir. Retomamos esa...

MARÍA LUISA: Me tengo que ir....

IGNACIO: Yo quería rapidísimo que nos pusiéramos de acuerdo, cómo están de tiempos, no se si les va a dar tiempo. No se si sería posible que las siguientes reuniones fueran en distintas sedes, puede ser más complicado pero creo que puede ser también más interesante, la cuestión es que también calculemos el tiempo.

MARÍA LUISA: ¿Dos por mes?

IGNACIO: Sí, pero pues tal vez por sus horarios no se puede, ustedes díganme o una reunión que sea más larga, un día que tengan más tiempo.

ANGÉLICA: Y como que establezcamos el horario para así ya no decir, agendar eso.

IGNACIO: Sí, el poder hacer un calendario de reuniones, una vez al mes me parece bien, pero si no se pueden reunir más que dos o tres horas, entonces tendríamos que hacer más de una al mes, por lo menos dos. Sobre todo antes de que llegue julio. Hay mucho por hacer entonces yo quisiera que empezáramos. Cómo andan de tiempo nada más para definir eso y yo les mando correo. Cómo ven la posibilidad de que fuera en las distintas sedes, es un viaje porque de Milpa Alta a.... Miravalle y ustedes están más o menos cerca. Quizá vale la pena pensar en un encuentro más largo para divisar los tiempos.

Erick: Yo quisiera que hiciéramos la propuesta de tiempos ahora, porque la agenda a nosotros se nos complica muchísimo, porque siempre nos sobrepasa el trabajo entonces hay cosas que tenemos agendadas, ahorita tenemos hasta el 19 de junio.

IGNACIO: Yo les pediría entonces que me mandaran una propuesta para intercambiar. Que me dijeran; mis horarios son estos, nuestros horarios son estos

disponibles más o menos, o este día me conviene más y les ofrezco que pueda ser en esta sede. Si ustedes no tienen tanta prisa por mi mejor.

ANGÉLICA: Yo podría proponer en Actopan si quieren la siguiente.

IGNACIO: La posibilidad es que nos veamos aquí y ya nos vamos.

ANGÉLICA: Sí porque aquí está como a la mitad...

DANIEL: Si se puede aquí por mi sería mejor.

IGNACIO: Iniciar en Actopan

MARÍA LUISA: Sí, perdón, una disculpa, me tengo que ir.

IGNACIO: Sí, gracias. ¿Ustedes no tienen tanta prisa? ¿me pueden decir nada más sus horarios?

Erick: El horario es más o menos de cuatro horas, pero de 10 de la mañana a 12 de la tarde. Trabajamos de lunes a domingo, para mí es más fácil entre semana martes o jueves.

IGNACIO: ¿Un día que sea completo?

DANIEL: Si es un solo día al mes sí que sea completo, es más fácil.

IGNACIO: Sí, creo que es más fácil eso que hacer muchas reuniones cortas.

ANGÉLICA: Yo nada más por la mañana. Pero si es necesario, si se decide, podría encontrar el tiempo.

IGNACIO: Creo que si lo acomodamos podemos tener una en junio de todo el día, yo les mando la fecha. Yo creo que quizá en un día largo creo que lo vamos a avanzar muchísimo, quedaron muchas cosas... nosotros calculamos que iba a durar un poco menos pero hújole.

ANGÉLICA: Sí también para poder proyectar algunos videos.

IGNACIO: ¿Qué videos, de los que se hizo Andreja?

ANGÉLICA: De los dos, también de los compañeros.

IGNACIO: La idea es incluso involucrar ahora más, hay que avisarles y yo primero quería contactarlos, no conozco a los de Miravalle, no vinieron...

DANIEL: Sí, son proyectos muy interesantes.

IGNACIO: Sí, yo conozco nada más Calpuli Tecalcoul y está bien bonito, pero está bien interesante Miravalle y Cananea que es todo un centro cultural.

ANGÉLICA: A mí me queda también jueves y martes. Pero pues muchas gracias...

IGNACIO: Sí, te he visto aquí muchas veces.

ANGÉLICA: Sí, luego vengo...

## **Transcripción Segunda Reunión**

1 agosto 2013

Lugar de reunión: Calpulli Tecalco

Asistentes: Representantes de asociaciones civiles, tales como Oscar Pérez de Miravalle, María Luisa Rivera de Cananea, Erik Archundia de Cereal y Marta Angélica Palma de Calpulli, así como también Blanca Paredes arqueóloga e investigadora del INAH, Ignacio Plá, Amanda de la Garza, Estefany Solares e Isis Yépez

### ***Proyecto Capulli Tecalco***

**ANGELICA:** El proyecto nace como un Libro Club en el gobierno de Cárdenas que hace ese programa y mi mamá toma el proyecto y fomenta la lectura. Y obviamente bajo esa clase de trabajo se da cuenta de todas las carencias de los niños. Niños de primaria y secundaria que no saben leer ni escribir y en relación a eso se empiezan a integrar alternativas para que ellos tuvieran más interés por la lectura y los resultados que se dan son buenos. Eso a ella la motivan para comenzar a hacer sus cursos de náhuatl.

Mis abuelos hablaron náhuatl, pero ella ya no lo habló tanto, pero ella lo retoma y crea sus propios métodos. Y el proyecto se va complementando ya más a integrar los proyectos culturales de la zona, lo que es la historia, tradición, y como nosotros venimos de una familia de campesinos, pues también los aspectos naturales. Y se va ampliando nuestra visión.

Entonces nuestros objetivos van más enfocados hacia la preservación de la lengua, del medio ambiente y del patrimonio de las culturas indígenas, pero principalmente de la zona de la Cuenca, de la cultura náhuatl de la zona de Milpa Alta. Entonces se han hecho distintos proyectos en relación a esos objetivos. A la preservación de la lengua, al estudio del medio ambiente de la zona y en relación a la defensa del patrimonio cultural y natural.

En este tiempo se han hecho más de 1500 talleres de manera comunitaria con diferentes invitados, a veces nosotros, a veces son invitados, con distintas instituciones y con pocos recursos.

Muchas veces los talleres se dan e campo, a veces aquí. Pero el Libro Club sigue siendo una parte muy fuerte de la organización, porque a través de él vie-

nen los niños y los papás. Es un salón muy pequeño y se ha ido conformando una parte por la secretaría de cultura o donaciones.

Por ahora somos doce en la organización, pero estamos por ampliarlo un poco más.

Ahorita estamos trabajando un proyecto con el INAH y la ENAH para hacer estudios sobre arqueología en la zona de Milpa Alta, prácticamente la zona de Milpa Alta no ha sido explorada. Como conocer el impacto cultural y natural de nuestra zona es una de nuestros objetivos, podemos acercarnos a la historia antigua a través de la investigación arqueológica, porque se maneja una historia oficial solamente y con el objeto de preservar la zona patrimonial y natural. Y así darle la debida importancia al impacto ambiental y cultural de Milpa Alta.

Esto lo pudimos hacer a través de la ENAH, quienes están realizando reconocimiento de campo con estudiantes de 6 semestre de la carrera de arqueología. La que está dirigiendo este proyecto es Blanca Paredes, arqueóloga, investigadora del INAH y profesora de la ENAH.

### ***Impacto ambiental y cultural de Milpa Alta desde la arqueología***

**AMANDA:** La vez pasada nos platicabas de este interés por la investigación arqueológica y la importancia de preservar un patrimonio cultural, pero también natural. Con la intención de declarar la zona como patrimonial, entonces ya no podría haber construcciones que vayan comiéndose la zona natural que no está declarada como reserva.

**ANGELICA:** Que sería parte del trabajo que nosotros quisiéramos realizar, porque el impacto ambiental que vive esta zona y siendo además una zona de origen indígena y en el trabajo que hemos estado realizando encontramos diferencias muy grandes en la intervención del paisaje. Porque el paisaje cultural que caracteriza a Milpa Alta, es el sistema agrícola de terrazas que es Mesoamericano. Nosotros no sabemos si realmente ellos buscaban el equilibrio ambiental y si les interesaba la preservación del medio ambiente, pero al menos sí se refleja eso en los aspectos constructivos.

Y el sistema en sí es intensivo, hay dos cosechas o hasta tres cosechas donde son parcelas de frijol, maíz, habas, flor. Entonces es una intervención en donde en el pasado se ocupaban los elementos de la zona.

Además era un lugar que tenía mucha producción y venía gente de distintas partes a obtener productos de la zona y nos preguntamos cómo un lugar que tuvo una importancia grande en Tenochtitlán no ha tenido nada de registro histórico. ¿cómo estaban organizados? ¿qué pasaba? ¿cómo organizaban todo el territorio?

Y por ejemplo ahora la intervención del paisaje es cemento, concreto, asfalto, con malas condiciones de vida y se va destruyendo el pasado, pero a la vez refleja toda la situación trastocada de la corrupción que hay detrás de todo esto, como el mal arrendamiento de las tierras que la autoridades permiten, compra de votos. La otra parte, la necesidad de resolver una situación concreta de vivienda.

Milpa Alta pasa a ser el cinturón marginado de la ciudad, tiene una necesidad constante de ir a la ciudad y sentirse cerca de ella. Esta parte de querer siempre ir a la ciudad es como un espejismo. En nuestra sociedad vivimos una situación compleja y específica de lo que sería una sociedad con origen indígena ante el espejo de la ciudad. Y luego esto también como parte de la educación que tenemos de ver a la ciudad como un gran espejo donde todos nos queremos ver reflejados.

Por ejemplo, siendo Atocpan un pueblo comerciante y campesino, prefieren comprar productos externos que vienen de la central de abastos a comprar productos recién cosechados de aquí mismo.

Así también sucede con las construcciones. Tumbiar una pared de adobe por una de cemento es un símbolo de progreso. Pero realmente lo que están logrando es afectar el entorno natural con materiales con los que la tierra no respira y el agua no corre.

Estas dos formas de intervención del paisaje nos gustaría mucho ponerlas, porque los materiales en sí nos dicen muchas cosas, el tabicón, el cemento, el concreto, eso es una tecnología de ahora. Sin embargo, el tipo de vivienda que se sigue promoviendo es sumamente nocivo. Esa parte nada más comparativa nos abre muchas aristas.

**IGNACIO:** sí, porque además mucho no es nada más que esto siga siendo un sistema económico depredador que deja de apoyar el campo, que deja de apoyar otro tipo de trabajo, pero el hecho está en cómo pueden ellos por unos votos quitarle importancia.

**OSCAR:** ¿Ustedes también trabajan con otras organizaciones? ¿o conocen organizaciones que trabajen temas similares, que tengan alianzas?

**ANGELICA:** Más que con organizaciones, con personas, a veces vienen, dan talleres y hablan sobre su experiencia

**IGNACIO:** Cuéntanos rápidamente Oscar sobre Miravalle, es que no lo vimos la reunión pasada.

### ***Proyecto Asamblea Comunitaria Miravalle***

**OSCAR:** Nosotros estamos en Iztapalapa, se llama Asamblea Comunitaria Miravalle, estamos en la Sierra Santa Catarina. La Asamblea tiene aproximadamente 30 años.

Hay tres etapas de crecimiento, hay una primera etapa donde todos los vecinos se unifican y luchan por servicios. Todos tienen la necesidad de drenaje, luz, agua, etc. Entonces es un primer momento, unos 8 o 10 años de lucha y de ahí se derivan algunos grupos que empiezan a trabajar con el movimiento de la gente, sobre todo problemáticas de salud, ecología, abasto, organización política.

Luego viene otro segundo momento donde estas comisiones empiezan a trabajar primero con comisiones y luego se formaliza y empiezan a trabajar con algo que se llamó la COCOMI, que es Coordinadora Comunitaria de Miravalle. Ahí se unieron estos grupos y se consolidaron como A.C. Funcionó un rato y dejó de funcionar sobre todo por conflictos de intereses económicos, llegó un momento en el que ya nadie quería trabajar entre sí entonces cada quien hizo su chamba por su lado.

Y en el 2007 a partir del Programa Comunitario del mejoramiento barrial decidimos otra vez abrir la convocatoria a todas las organizaciones de la colonia y empezamos otra vez a trabajar en conjunto de ahí para acá hemos empezado a trabajar como Asamblea Comunitaria Miravalle.

La forma en que nos organizamos, a partir de nuestra experiencia y de nuestros grupos, unos tienen 30, 15 años y la más joven tiene 6 meses, pero a partir de las experiencias vividas acordamos en la asamblea tener una serie de principios a través de los cuales hemos como podido sortear la cuestión por las que hemos detectado se han acabado alguno de nuestros proyectos. Como por ejemplo la cuestión de centrar la responsabilidad en ciertas personas, hacer grandes a las

figuras carismáticas, meterles todavía más peso, entonces cuando estas se van los proyectos se acaban. Entonces una de las cosas que tratamos de hacer es ir en contra de esa dinámica.

Sabemos que ha habido broncas por las lanas, entonces, ser muy claros siempre que tenemos algún recurso en la comunidad de cómo se distribuye tanto como grupo como a la comunidad y así por lo menos tenemos claridad en los recursos.

Y como una gran apertura a forma de pensar, nuestro lema es “unidos por el bien común”. Mientras tengas alguna propuesta sea cual sea, por ejemplo, dar clases de náhuatl, que tenga que ver con aportar algo hacia el bien común, pues bienvenida tu propuesta y apoyamos entre todos. Entonces, de esta manera la asamblea maneja los temas por organizaciones que se encuentran dentro de la misma. Algunas son instituciones como los Maristas que tienen una escuela primaria y secundaria, la preparatoria del IEMS, hasta colectivos de dos personas que están impulsando un café o taller de gráfica que no están constituidos, tenemos organizaciones civiles, somos cerca de 17 o 18 entre organizaciones, colectivos, instituciones y además colaboradores externos. Sobre todo trabajamos mucho con la secretaría de desarrollo social, con la de cultura, derechos humanos, en la UNAM con la facultad de arquitectura y diseño industrial y con una serie de actores sociales, varios compañeros también han estado en movimientos de lucha urbana y de vivienda social.

Y bueno, trabajamos temas como educación, salud, psicología, pintura, etc. Y la forma en que trabajamos es que cada uno tiene sus responsabilidades dentro del barrio, nos vemos una vez al mes. Justo nos llamamos Asamblea Comunitaria Miravalle porque trabajamos como asamblea. Nos vemos una vez al mes solamente, planteamos una agenda, procuramos que no vaya más allá de tres horas la reunión y procuramos hacer el trabajo a partir de lo que ya está haciendo cada uno. Y solamente cuando hay cosas en las que hay que apoyar en bloque, entonces hacemos reuniones extraordinarias o nos citamos para, no sé, cerrar la Secretaría de Finanzas o la Cámara de Diputados o reunimos, por ejemplo, yo ahora estoy como representante de la asamblea, pero digamos, toda esa información y cuestionamientos que se están haciendo también tengo que bajarlas a la asamblea y decir: “nos están invitando a esto, estas son las ideas, nos piden esto” y entonces podría yo en este caso citar a una asamblea extraordinaria y entonces todas las personas que estén interesadas dentro de la asamblea en mi tema pues van y aportan y entonces si se conforma la propuesta de La asamblea. O nos vamos delegando siempre responsabilidades para cansar lo menos posible a la gente, o sea sabemos que de por sí ya están

haciendo chambas increíbles desde sus áreas, entonces tratamos de no cansar, entonces delegamos siempre las responsabilidades.

Y es muy plural hay desde ateos y religiosos consagrados, hay otra gente que es partidista de hueso colorado y hay otros que no creen tanto en la cuestión partidista, pero tenemos claro cuál es el objetivo de todos y sabemos dejar nuestras diferencias fuera del acto del acuerdo y eso ha facilitado mucho el trabajo. Para eso siempre hablando claro entre todos. Una de las primeras reuniones que tuvimos como asamblea fue para condensar el mejoramiento barrial, es un programa que te permite bajar fondos de desarrollo social, nosotros pudimos bajar en tres años 5 millones y fracción. Entonces en una comunidad pequeña eso es bastante significativo, entonces hay que ser muy cuidadosos en esos temas y en una comunidad pequeña con tantas organizaciones **hay que aprender a consensar.**

Cuando se partió la COCOMI, que fue la última experiencia de trabajo conjunto, quedaron como 2 bloques de grupos y no se hablaban para nada, estaban peleados. Entonces un amigo que trabajaba en un grupo y yo que trabajaba en otro, decidimos juntarlos para poder consensar ese proyecto, teníamos que resolver la discusión.

Al final pudimos hacerles entender que estábamos buscando un proyecto que iba a tratar de construir espacios con un valor de hasta 5 millones de pesos para uso de todos y básicamente pudimos consensar al poder superar ese conflicto que tenían y después poder trabajar **en conjunto** una planeación para ese proyecto. Y después de eso se pudo trabajar bien y con esta modalidad de poder ventilar todo en una asamblea con una agenda clara de trabajo y siempre que tenemos responsabilidades y sobre todo en el manejo de recursos se vuelve muy transparente y luego pues ya en el trabajo te vas haciendo de amigos, nos empezamos a conocer y te das cuenta que las diferencias en realidad no eran diferencias profundas y hemos podido trabajar de esa manera. Y sobretodo ponemos como punto central esto del bien común. Entonces si es gente que incluso no es de la comunidad, pero quiere aportar algo, si va dentro de la lógica de la asamblea pues es bienvenida su propuesta. En este sentido la asamblea es muy abierta.

**ANGELICA:** ¿cómo fue que tú empezaste a trabajar ahí?

**OSCAR:** Yo casi nací ahí. Yo llegué en el 84 a la comunidad y crecí con esa dinámica, conocí la primera fase de la colonia, la segunda también.

**ANGELICA:** ¿pero tus papás estaban integrados?

**OSCAR:** No, yo creo que uno de los elementos fundamentales es que ahí hay **una escuela** que es de los maristas que trabajan mucho con cuestiones de **educación popular. Ellos trabajan mucho la formación de los alumnos en comisiones y trabajo comunitario.** Yo me formé ahí y luego continúe el trabajo ahí.

Dentro de la asamblea hay muchos puntos de vista, formaciones, hay muchos jóvenes. La colonia, creo que un 60% está por debajo de los 29 y de hecho la mayoría de los proyectos enfocados a la asamblea están dirigidos hacia jóvenes y niños principalmente, aunque es un proyecto para toda la comunidad.

**IGNACIO:** Nada más para que terminen de imaginarlo tienen un huerto, una biblioteca, un salón de usos múltiples, una escuela de arte que están terminando de construir, un foro abierto, una prepa que consiguieron, una guardería, una ludotecas, un centro de salud, áreas de recreación, han ido conquistando y construyendo.

También hay toda una cosa en común de las cuatro organizaciones que tiene que ver con inventar y construir un espacio para vivir, conquistar derechos para imaginarse.

### ***Reflexiones en torno a la situación actual***

**ERIK:** Hay una realidad, que es donde creces, Esa realidad conforme se fue implantando el neoliberalismo, se fue sucumbiendo el Estado de bienestar. Y en la industrialización y todos los fenómenos de migración de los 50, los 60. Y ahora se empieza a revertir todo, hay una situación de marginalidad y no necesariamente es económica, de acceso a la salud, de acceso a la vivienda, de alimentación, etc. Entonces, el ser humano está diseñado, está construido genéticamente para la sobrevivencia. Tu compites con millones para poder derrumbar el óvulo y el óvulo es uno de cientos de miles. Entonces, desde ese momento estás hecho para la vida y cuando el control social, cuando la corrupción y el Estado-gobierno, sin meternos en muchos rollos marxistas, no aporta la sustentabilidad que la misma vida por su naturaleza requiere, el ser humano hace lo que sea y desde la perspectiva desde donde se considera que el hombre tiene la capacidad para poder abstraer de la realidad lo que necesita y construir su propia realidad.

Este asunto de la utopía como algo irrealizable es mentira, ahí hay una utopía que es realizable. Todo empieza como un sueño de una necesidad de un grupo y ahora hay una comunidad que tiene toda una organización y que tiene toda una serie de elementos que facilitan, permiten y dan sustentabilidad y gobernabilidad a la vida, lo mismo en Cananea y lo mismo con los obreros. Entonces, decía yo hace rato, nos han contado muchos cuentos, pues igual aquí, se nos quiere borrar, se nos cuenta una historia oficial, pero resulta que debajo de la tierra ahí están las piedras y los huesos que te pueden decir realmente de dónde vienes.

**ANGELICA:** Sí. **Hay una discriminación emocional con la educación. No hay realmente un interés para reconocer lo propio. Siempre es lo otro, lo otro, lo otro.** Por ejemplo aquí en la pérdida de la lengua, el nulo interés en la educación a los más mínimos conocimientos de historia natural.

Por ejemplo, sencillamente en la Ciudad de México se dice valle de México y es una cuenca. Entonces, toda esa discriminación hacia el conocimiento de lo propio. Realmente no hay un interés en el reconocimiento de la propio, tanto en lo cultural como en lo natural. Y por ejemplo acá lo vemos porque no ha habido incentivos para estudiar, para investigar la cultura propia, menos para preservarla, tampoco hay eso. Y en cosas más concretas como la comida, como lo de aquí es...las señoras que venden lo auténtico, lo orgánico, lo de su huerto, lo de las milpas están en un ladito, y todos los demás están en la central.

Cuando por ejemplo, aquí debe haber una plaza de la gran variedad de productos del campo, silvestres además. En cambio las tiendas están llenas de esos como chetos, esa discriminación permea en la vida cotidiana en todos los aspectos. Es lo que va haciendo que se vaya dando ese impacto tan fuerte, tan grotesco, sin si quiera poder dar un testimonio de lo que era antes. Por ejemplo, a mí todavía me tocó comer las cosas del campo lo que representaba una economía específica. Por ejemplo ahorita que es el tiempo de lo verde, mis abuelos salían por algo de comer al campo y con un poco de queso lo acompañábamos, como chilacayote, tener siempre frijol, etc. Se han ido perdiendo por esa falta de interés.

Es que realmente en ese aspecto es como un Estado muy despótico, desprecia y no hay ni siquiera posibilidad. El mercado, los productos de afuera. Ahora realmente sembrar es muy caro, nosotros sembramos para consumo propio, pero por ese abandono. Es lo mismo que ha pasado con todo el sistema, siendo un sistema tan productivo y sustentable y representaba una economía fuerte para la zona, en cambio ahora hay que estar comprando, pensando en que lo otro es lo mejor, sin si quiera tener la posibilidad de tener lo propio.

**MARIA LUISA:** Es como nosotros ahora la gente de la ciudad consumiendo los productos que te impone la tele y demás. Entre frituras, todas las frituras que se anuncian, sabritas y los refrescos y todo eso. Porque también es parte de los intereses de los que nos podría hacer parecidos a los del otro lado y es igual.

**IGNACIO:** Sí, la otra vez justamente hablábamos de la **enseñanza al olvido**, como nos han ido trabajando el olvido, para que nos olvidemos del bien común, de la solidaridad y un poco lo que decía Erik de los principios del trabajo comunitario, de los principios de la organización, de los principios de relación con el medio ambiente, todo ese tipo de cosas hay una serie de fracturas en la **experiencia histórica de las familias**.

**MARIA LUISA:** Es como homogeneizarnos para el consumo, no?

**ERIK:** Es el mercado

**IGNACIO:** Entonces de ahí el tema justo que nos reúne de la creatividad, como parte de la lucha y de las posibilidades que te da esta creatividad tiene que ver con cubrir esos huecos del olvido y de la injusticia, del abandono y de la falta de solidaridad, de la falta de apoyos y de lógicas...

**ERIK:** Ahora, se da en pequeños microorganismos. Esta en el modelo de familia, que ha existido de toda la vida, los valores morales como disfrazando un poco el rollo, pero en todas las casas siempre ha habido padres ausentes, madres ausentes, que abandonan y hay parejas también que son homosexuales. Es decir, eso ha existido siempre, pero a lo que voy es que estos microorganismos de sociedad ahí están. Nosotros crecemos y nos desarrollamos en base a la imitación. No somos mas que producto de la imitación, así aprendes a caminar, así aprendes a hablar, así aprendes a reconocer tus iconografías y todos tus referentes, a través de la reiteración y eso te va haciendo copiar. Es justamente lo que han buscado y han conseguido implantar a través de la reiteración en los medios en el cine, **en el arte por supuesto**, en el sistema de educación pública, en el modelo de salud, para convencerte de que hay algo a lo que no puedes acceder, el asunto de la carencia, el asunto de la incapacidad que como especie tenemos para sobrevivir sin herramientas ha sido, me parece, lo más utilizado históricamente para este sometimiento, pero entonces hay una cosa que se contrapone y es además instintiva, porque si no, estos microorganismos, estas maneras de sobrevivir y de adaptación a todas las formas decantadas o no de sociedad no nos hubieran posibilitado estar el día de hoy aquí. Todas esas familias rotas, disfuncionales y de un montón de formas, **de ahí también sale una necesidad natural de identificarte con el otro y de formar un bien común**.

Entonces, aquí creo que lo más importante para las organizaciones es que tienen un objetivo, que tienen un medio y que tienen un planteo que los confronta ante una realidad que es inaceptable y es inadmisibles porque denigra al ser humano. Lo nos están invitando a dejar de ver a la persona **y lo comunitario es ver al otro como persona**. Y cuando tienes el objetivo cuando sabes que... ok... a la mejor no sé qué es lo que quiero, pero sí sé qué es lo que no quiero. Entonces te impulsas y te vas y vas haciendo sincronía con los demás, vas haciendo referente.

**IGNACIO:** Había un director de teatro Brecht que decía: "hay otro mundo y está en este".

**ERIK:** Así es, así es

**IGNACIO:** Está aquí y está entre nosotros

**ERIK:** Y ha estado ahí siempre, el asunto es que pues el fascismo no ha concluido, ahí está y esta reiteración comprobada de Hitler mediante el discurso ahí está, se ha ido especializando. Los experimentos en las cárceles en E.E.U.U. en los 50 para reducir los procesos de alimentación y llevar a su límite la sobrevivencia, en fin. El asunto de que las casas, tú estás aquí, te sientes en un espacio vivo, pero te vas a tu departamento de 40 m<sup>2</sup> 50 m<sup>2</sup> como en E.E.U.U. o en Japón y lo que quieres es largarte de ahí. Llega un momento en que estás tan cansado porque es tan imposible hacer la vida afuera que solamente llegas a dormir, por eso las cárceles son así, por eso las cárceles hacen armas letales con diurex, porque lo que están imposibilitando es el tiempo de convivencia. Tú tienes tiempo para estar solo o con alguien, te da por pensar y cuando te da por pensar te da por hacerte preguntas, y cuando te da por hacerte preguntas te da por resolverlas, no?. Entonces todo está hecho y diseñado para que dejes de pensar, para que dejes de tener contacto contigo, un poco lo que les platicaba hace rato cuando veníamos. Y en cuanto entras en un estado de vacío, entras en un estado depresión y ante esta ausencia de metas, de sueños, de objetivos; entre más la realidad te dice, sí ahí está el coche, pero tienes que venderle el culo al diablo para poder dar el enganche y entonces no vales porque ni siquiera tienes para el enganche, la gente se lo cree, porque se lo han repetido veinte años o treinta años y entonces te despersonaliza, esa es la gran broma.

**AMANDA:** Oye Erik y en su experiencia que ustedes han trabajado con comunidades de mineros como trabajadores sujetos a una explotación laboral muy terrible, cómo ha sido esta estrategia para generar un sentido de colectividad, para trabajar en esta lucha por la justicia social, sobretudo en el

caso de los mineros muertos y pues todos lo problemas laborales, pero también como generar un sentido como de comunidad entre los mineros que eso siempre fue muy importante, osea, cuando el Estado o las condiciones socioeconómicas te llevan al límite y estás sujeto a un empobrecimiento constante porque las condiciones de explotación son muy terribles en las empresas mineras.

### ***Proyecto CEREAL***

**ERIK:** Sí, yo creo que gran parte del asunto es algo que acuñaban los trabajadores petroleros en CEREAL, trabajando con varias asociaciones de petroleros en Tabasco y Veracruz. De repente un día estaban en una mesa y dicen, es que claro, “nadie defiende lo que no conoce”. Entonces esa pequeña frase ha sido como toral para CEREAL. Tienes que dar a conocer la buena nueva y tienes que dar a conocer esa realidad presente que está oculta, pero que ahí siempre ha estado. Mientras no tienes la posibilidad de tener un referente que establezca una distancia, entonces se pierde la dimensionalidad. Cuando yo te veo sé a qué distancia estás, pero si dejas de verte el horizonte se amplifica y el horizonte se pierde. Entonces, el trabajo ha sido mucho dar a conocer, primero que ante todo eres persona. Por el hecho de haber nacido en esta especie, ya eres humano eso está por descontando. Por el hecho de ser parte de una comunidad, cualquiera que ésta sea, eres un ciudadano. Pero el modelo de control histórico ha sido eliminar a la persona que eres. Entonces, cuando tú eliminas a la persona, eliminas los valores esenciales, la integridad, la dignidad, la solidaridad, la autocompasión, etc. Y el trabajo ha sido orientado, sí en dos líneas muy importantes, la parte de la justicia, el conocimiento jurídico, de los derechos, de cómo nacen, las luchas, Francia, etc, la carta de independencia de E.E.U.U., no sé, como todo ese universo de lo que es el derecho en términos jurídicos, pero esa es una parte y la otra parte es el asunto de lo que decimos de la exigibilidad, pero tú no puedes exigir nada que no consideres tuyo, entonces, el trabajo es ayudar con el otro a descubrir qué es lo que es suyo, no a lo que CEREAL dice que es suyo. Porque hablando de acuerdos, para nosotros lo importante siempre es la persona, siempre es el trabajador, nos ha tocado casos de acompañar gente, compañeros que después de tres años, cuatro años de lucha, de reuniones clandestinas, de persecución, de despidos y de todo eso, pues deciden que no, que quieren tener el sindicato que la empresa dice que porque sienten que es la manera de tener la estabilidad en el trabajo, luego los corren y se dan cuenta que no.

Pero el trabajo ha sido ese, que el otro se reconozca como persona y que reconozca que al ser persona lleva una dignidad, que le es intrínseca, que es irrenunciable, que por más que hagas, por más terrible que sean las cosas, lo que te mantiene en pie es este sentido de lo humano, de reconocerte persona,

con los mineros ha sido muy muy duro porque en el entorno no hay nada más para sobrevivir.

**AMANDA:** No hay otras opciones.

**ERIK:** No hay nada, no hay opciones y no hay opciones porque desde hace más de 100 años se dieron cuenta que si generaban opciones la gente se iba a ir a otros niveles de sobrevivencia. Tú aquí ves colores, tú aquí estás viendo, y es de verdad, aquí estás viendo vida. En la región carbonífera todo es gris, el suelo es gris, el cielo es gris, los árboles son grises, el agua es gris.

**AMANDA:** Súper desértico.

**ERIK:** Y es que además son desiertos inmensos donde se te pierde la mirada y allá ves las montañas, pero para llegar a esas montañas te avientas 5 horas de carretera.

**AMANDA:** Sí y es que además como que no tiene nada que ver con el paisaje de la cuenca, en el valle, donde hay como este verdor y esta exhuberancia en esta medida y crecen las plantas.

### ***Proyecto Andreja***

**AMANDA:** Cómo vincularnos a través de distintos medios, sí a través de un foro, a lo mejor, mucho más tradicional más tradicional donde se exponen cosas, se plantean cosas, etc., pero también estás herramientas digitales.; también va a ser la idea que a través de un periódico se va a dar a conocer el trabajo de las organizaciones, hacer un seguimiento; también va a haber, como si fueran anuncios, tipo cintillos. Esa es la idea, casi como anuncios clasificados, con datos muy impactantes: “En México, el problema de la vivienda” no sé “9 millones de personas no tienen acceso a vivienda”.

Como ese tipo de impactos visuales con los que Andreja ha trabajado muchas veces, de tal manera que ella tiene la idea como de infiltrar en medios de comunicación, a veces hace campañas publicitarias, por ejemplo, para que se den una idea, en Croacia después de que cayó el socialismo en Croacia había una cadena de supermercados que era como un tipo de tienda subsidiada y después ese tipo de tienda desapareció. Las empleadas de la tienda usaban un uniforme muy característico y que bueno que usaran como una parte de ese tipo de vida que había antes y que digamos, fue totalmente abolida...arrasada después por los supermercados a la entrada del capitalismo. Entonces, lo que hizo ella fue retratar a las empleadas con su uniforme. Retratos muy bonitos y los ponía en espectaculares por toda la ciudad. En los parabuses, digamos, cómo traer al espacio público que puede ser virtual o en los medios de comunicación, o por ejemplo, también hay mucha discriminación en Croacia a la comunidades de

inmigrantes gitanos.

Y entonces, lo que se dio cuenta Andreja era que siempre en los medios de comunicación había noticias negativas sobre los gitanos. Los ladrones, los “no sé qué” nunca había una noticia positiva sobre los gitanos y entonces en acuerdo con un periodista lo que logró fue que se insertaran noticias que hablaran de aspectos positivos sobre esas comunidades y no solo aspectos negativos. Eso sí moldea mucho la manera en cómo te puedes relacionar con los otros.

Un poco la idea es también que en una escala pequeña, pueda haber estas intervenciones de Andreja en los periódicos, de tal manera que se genere una cierta discusión, también en ese nivel mediático que lame la atención sobre lo que estamos tratando de discutir acá.

**MARIA LUISA:** Y por qué esa estigmatización se da también para este tipo de proyectos en los que se trabajan en las organizaciones. Se consideran como mera cosa, en el sentido de que están evidenciando la mala actuación de las autoridades, en todos los aspectos, en la cuestión del trabajo, cultura, medio ambiente. Por eso sí es...está bien interesante y es bien importante.

**AMANDA:** Sí, yo creo que eso también es muy importante, como a veces es trabajo comunitario se siente como una especie de amenaza para los entornos institucionales en lugar de....

**ANGELICA:** Sí, primero es lo oficial...sí, ese tipo de legal o ilegal incluso...

**AMANDA:** Sí, yo creo que sí, sobre todo en un contexto ahora en el que la ausencia del estado en tantos niveles, la organización social está creando más fuerza. Los casos más vistosos ahora son la policía comunitaria y entonces eso causa un impacto generalizado en todo **el tema organización comunitaria, porque empieza a haber una suerte de política del Estado de que “tenemos que recuperar el control”, porque si las comunidades siguen avanzando en términos de autoorganización, entonces...**

**ANGELICA:** Ya qué sentido tiene el Estado no?

**AMANDA:** Exacto, de autonomía. Yo creo que ese sí es un tema. Y aún en una ciudad como la Ciudad de México donde hay un gobierno de izquierda desde hace...no sé... (**ERIK:** ¿de izquierda? ¿en serio?, **MARIA LUISA:** dejémoslo entre comillas) pero pues desde hace mucho tiempo no?. Pero cómo yo creo que este tema para las organizaciones ha sido importante. Como en algún punto ha habido confrontación, pero también que es...

**MARIA LUISA:** Pero no la represión que había antes, que era algo brutal

**AMANDA:** No la represión de antes

**ANGELICA:** pero ahora las desapariciones masivas

**MARIA LUISA:** Ahora como que **se ha sofisticado más este ignorar, este desprecio con estas iniciativas, esta invisibilización, yo creo que se han refinado** en ese sentido. Ya no es el avasallamiento..

**AMANDA:** que los levantaban los granaderos, no. O sea ya no es ese tipo de... es más fuerte

**MARIA LUISA:** Es una sofisticación que no se ve, no se hace tan evidente.

**AMANDA:** Y yo creo que también parte de esa invisibilización o digamos, o combate, por decirlo así, también viene por los medios de comunicación. O sea, digamos hay como ciertas campañas negativas, por un lado se privilegia un tipo de concepto de ciudadanía en los medios de comunicación muy así de "la asamblea de vecinos" pero la asamblea de vecinos como de la colonia Condesa, digamos no. Como ese tipo de imaginario. Entonces lo que no está en es rango, queda excluido, invisibilizado o criticado. Como "estos ahora quieren tomar la ley por su propia mano" Si hay una suerte de...

**IGNACIO:** de desacato de "te saliste del huacal"

**AMANDA:** También como, porque no es que los medios, pues claro sí critican de repente que el gobierno del DF no hizo tal o cual iniciativa, pero tienen un tipo de visión, a mí me parece, muy reductiva, de lo que es la ciudadanía o lo cívico, etc. Está como muy acotado a ciertos estatutos.

**MARIA LUISA:** También por eso la creación del consejo de pueblos originarios e indígenas. Otra estrategia más, que digo, **acude uno a ser uso de esos recursos de tipo, legal, que no tan legítimos**, pero que tal vez en algún momento pueden ser utilizados para que se legitime. **Que no sea uno de esos recursos y sea una realidad que se pueda aplicar en el discurso.** Derecho de los pueblos. Aún siendo reconocidos como indígenas o no, seguimos siendo ciudadanos.

**IGNACIO:** Creo que el tema de la lucha contra el olvido y la invisibilización, es un tema. Yo siento que está como latente, de una forma u otra y creo que

mucho de lo que también planteaba Erik del trabajo de CEREAL también es hacer evidente las cosas y ver ahí un frente que ahí está. Ese dicho de :”de tanto verte te vi”. Después de mil veces ya te vi ahora sí. Que es un poco también recuperar la historia y al final de alguna forma la experiencia y la trayectoria de las diferentes organizaciones tampoco es que sea una historia conocida ni reconocida por lo tanto.

Y alguna forma también cómo contamos la historia, que no han reconocido como una historia. Porque a la vez se podría hacer una historia de México de puras organizaciones. Sería súper interesante. Una historia de México desde las organizaciones civiles.

**ERIK:** Una historia que contar

**IGNACIO:** Es toda una historia que contar y que en realidad no está contada

**MARIA LUISA:** Ahorita hay un proyecto acá literario de Xochimilco que se llama: “Trajín literario” y lo que están haciendo es comunicar algo que está adentro de un área de la literatura. Que se conoce como literatura testimonial. Está concebida con testimonios y desde la visión femenina. Es interesante porque es como parte de esta historia no reconocida. Las vivencias desde la realidad, no es así de que: “de quién firmó el pacto” y quién sabe qué.

Es cómo **cuál es nuestra visión como lo estamos sintiendo cómo lo estamos viviendo**. Los convenios que se firman entre políticos, entre los de dinero, los grupos de poder. Finalmente como hacen más difícil la realidad también.

**ERIK:** Al final es asunto es ese la diferencia va más allá de la lucha de clases y va más allá de esas concepciones filosóficas. Es de arriba y abajo es de quién tiene dinero y quién no tiene. Es ese punto.

Me acuerdo hace años cuando estábamos en la huelga de doblaje conocí a Alejandro García Cervantes que trabajaba en gobernación, fui con Laura Torres, mejor conocida como la voz de Goku. Y lo que nos decía Ricardo era “es que no puede ser carajo, tengo 25 años en esto” y perdón la expresión “todos son unos putos centavos, ese es el problema, putos centavos, se gasta una empresa 50 millones de pesos en abogados y los obreros nada más les están pidiendo 10 mil o 100 mil, no puede ser” Y hace poco lo volví a ver y ahora está en PGR en Derechos Humanos y le volví a preguntar “¿y cuál es el problema?”- “los centavos”. Es un asunto de dinero, es un asunto de quién sí tiene porque ese es el medio de te da acceso, pero además, en la medida que tienes vales e

importas más.

Como un tío bisabuelo mío en la revolución dos veces pagaron su rescate en oro. Como si lo que pesas en dinero es lo que vales o lo que vale tu vida, porque así te mira el mercado, de algo que solamente consume lo que produce y ese es el problema por eso esas organizaciones de vecinos nice pues inmediatamente los recibe el delegado. Y aunque las señora por fuera pegan el grito en el cielo, “que no hagan olas porque nos quitan, porque el marido ya no nos va a dejar ganancias”. Es un asunto de dinero.

**AMANDA:** Sí, pero un poco lo que...

**ERIK:** O quieres que dejemos el fatalismo

### ***Discusión de actividades a realizar en torno a la exposición***

**AMANDA:** No, no pero que vayamos viendo los puntos, no?

**IGNACIO:** Sí, un poco lo que ya hay algunas cosas que ya se han dicho. Ya propuso una serie de cosas Angélica y un poco la idea era pensar dos cosas. Las temáticas y de qué manera presentarlas. Si es uno o más foros, si son otro tipo de acciones y cómo encontrar los puntos de cruce porque de alguna forma. Porque justo Angélica propuso todo un foro, pero entorno a la problemática muy concreta de ellos. Entonces cómo encontrar esos puntos. Me pareció interesante los temas que había planteado sobre la sociedad civil y las instituciones, está este tema de la invisibilización y la visibilización de los problemas. Entonces qué se le ocurre, tú qué piensas Oscar.

**OSCAR:** A lo mejor una cosa que sería interesante es cómo podríamos apoyarnos entre nosotros. Cómo a lo mejor sí puede ser viable una mesa de “la problemática”, pero ahora desde los puntos de vista que a lo mejor no estamos participando en esa problemática concreta. Entonces cómo sí puede ser posible que aunque no estemos en la misma temática podemos apoyarnos aportando ideas, reflexionando, invitando gente, acercando los contactos que tiene cada uno. Es decir, cómo no es necesario que estemos en el mismo tema para poder crear redes y crear sinergias que al final ayuden a solucionar ese tipo de problemáticas y como aporte al público es como esa cuestión no. El cómo ponerse de acuerdo, sería el reto de crear una metodología, cómo abordamos desde distintas áreas y organizaciones, porque al final, yo creo que algo que puede lograr ahí es ver qué es lo que tenemos en común. Lo que puede rescatar la cuestión de por qué estamos juntos en esta mesa. Aunque no tengamos claro, aunque no estemos participando de

lleno en esa problemática.

Esa puede ser una salida, además de poder encontrar a lo mejor alguna mesa en la que sí haya un eje en la que estemos todos metidos.

**IGNACIO:** Es que de alguna forma podría suceder que podríamos plantear ahorita como para poner en la misma mesa las distintas problemáticas que a cada quien le interesa, la otra vez María Luisa había comentado que a ella le interesaba mucho la trayectoria de la lucha de las mujeres.

**OSCAR:** Sí, pero por ejemplo esa puede ser común, no. Por ejemplo, nosotros, la mayoría son mujeres. Entonces, esa sí puede ser ya demás interesante para todos. Esa sí se me hace una que podría ser de experiencia común. Y ahorita que hablabas también del mapa se me ocurría como una parte en la que pueda interactuar la gente que va. Nosotros alguna vez hicimos una experiencia así que le llamamos el “mapa de la cooperación”. Entonces es una experiencia en la que pones el mapa, en el caso del DF y primero te pones tú, dónde estás tú, dónde estás situado tú y qué estás haciendo y luego con quién estás conectado y entonces yo conozco a CEREAL y yo conozco a... no sé. Y voy localizando espacialmente en el mapa dónde está y cómo estoy ligado y luego puede venir otra persona y también decir “¡ah! Mira”. Por ejemplo, lo que está pasando un poquito entre nosotros, de repente, ah! Sí tal persona, Aah! Sí yo la conozco. Entonces a través de eso tú te vas creando las redes y de que pudiera ser un ejercicio dentro de la sala, tuyo de decir, yo conozco a esta persona y puedes poner una foto y manualmente poner una descripción de la organización y demás y esto puede alimentar después la página.

Y ya que hablaban de cómo hacer visible no que no quieren que sea visible no y cuáles son las estrategias que se pueden tomar. Hay un grupo que trabaja con la asamblea que trabaja temas de gráfica y ellos mucho lo que hace para poder expresar lo que les gusta hacer, por ejemplo, crear una animación, un personaje animado y les gusta mucho, entonces hacen el sticker y lo pegan por todos lados. Porque les gusta, les parece algo bello y que no va a terminar en ningún otro lugar, entonces ellos mismos buscan sus espacios y esperan y a lo mejor hay algunos elementos de identidad gráfica que den visibilidad a estas experiencias y no sólo a estas, sino también a muchas otras que conocemos y ponerlos ahí también con la gente y decirle llévatela y ayúdanos a hacer visibles estas experiencias, por ejemplo a través de un cartel...

**IGNACIO:** Por ejemplo, ¿qué pondrías tú, qué tipo de imagen? Haber tres elementos de identidad gráfica que podrían hablar de Miravalle

**OSCAR:** No sé. Esa es la onda, que tendríamos que...O sea en mi caso yo no estoy tan claro en esta cuestión, pero hay gente en la asamblea que está clavada con la gráfica, podríamos decirle, que onda, está este reto.

**IGNACIO:** No, pero no me refiero tanto a qué dibujo. Si no qué temática, o qué cosas...

**ERIK:** Nosotros ocupamos, por ejemplo para pasta de conchos en las **playeras** o stickers que se pegan en los coches. Cuando las elecciones, que allá se tenía que apoyar, nos integramos a Morena Laboral. Entonces, hicimos estas cosas que se pegan en los medallones de los coches. Por ejemplo, ahora con la huelga de Parras de los textileros. Ahí fue bien curioso, porque cuando llegaron a Parras el paquete de estampitas, recién aparecieron hace 15 días en el basurero municipal. Las encontraron abajo moviendo basura, ahí estaban. Entonces, este año que es el segundo año de la huelga, volvemos a hacer los mismo, ahora ya los llevamos en propio. Porque la gente se los lleva y los pone. **Un poco hemos usado las postales de las que hay en los restaurantes. Ese tipo de postales con poemas o con fotografías, separadores y esas cosas.**

**OSCAR:** De la onda “reproduzca esta información”. **O sea también puedes no sólo llevártela, sino también reproducirla, ponerte en contacto.** Porque además habría ya otras herramientas si tú estás interesado, ponerte en contacto, entrar a la página, tienes acceso al mapa.

**IGNACIO:** De alguna forma la caja de herramientas podría ser algo de “reprodúcelo”.

**OSCAR:** Va a estar la calendarización de la mesa o las mesas. Entonces ya hay una serie de herramientas que te permiten, si estás interesado, entrarle. Y una de las cosas que...

**Yo creo que todos en algún momento tenemos un punto de quiebre. Hay un momento en nuestra vida que nos hace optar por lo que estamos haciendo. Una persona, una realidad específica de una comunidad. Algo, hay una situación en la que de repente tú dices “no puedo hacer lo mismo que he estado haciendo siempre, tengo que hacer algo”.**

**Y en ese sentido, la parte de la imagen dentro de la exposición también es muy importante. La gente que de repente entra a la exposición y ve la**

fotografía del antes, cómo se vivía antes y cuál es la expectativa después de una comunidad creativa. De una comunidad que empezó a hacer algo y entonces cómo cambia radicalmente su situación. Creo que es lo que lo puede invitar a interesarse en el tema. A por ejemplo, a acercarse a la caja de herramientas. Que si de entrada eso no lo golpea, no le dice algo. Entonces no se va a querer acercar a una caja de herramientas para poder hacer algo.

IGNACIO: Está interesante ver esto del golpeteo. De alguna forma te activa o te hace preguntarte y tomar decisiones.

OSCAR: O te hace recuperarlo. Porque a lo mejor ya lo tuviste, pero no quisiste hacer nada. Pero lo tienes ahí cargando. Tienes como esa imagen, tienes esa situación. Pero no te animas todavía a...

IGNACIO: O a veces nunca lo has visto, como decía Erik

OSCAR: O a veces nunca lo has visto. Y entonces cuando lo ves ahí retratado en la fotografía, algo te puede provocar.

IGNACIO: Aunque para eso ya estarían los videos, no? Porque no es que vaya a haber una parte de fotografías. Más sería quizá elaborada..

AMANDA: No, pero yo creo que te refieres a una imagen mucho más abstracta. O sea digamos, como un pacto de lago que viste..

IGNACIO: Era hablar de una foto como del antes y el después

AMANDA: No, pero digamos, más en términos generales

OSCAR: Sí, algo que pueda representar, digamos, la....Trabajamos diversas problemáticas, pero mucha de la población con la que trabajamos es...digamos podríamos llegar como a una imagen, una abstracción de esas problemáticas de esas poblaciones y ponerla ahí, no. Digo ahí ya tendrían que trabajar mis compañeros...

ERIK: Así era, así vivíamos, esto hicimos y ahora tenemos esto

AMANDA: Por ejemplo, pienso en el caso de Pasta de Conchos que parte del logo que tiene que ver con una cuerda de vida. Que es esta línea de vida de las minas. Que es esta línea de seguridad, de sobrevivencia y que muchas minas

que no cumplen con los requisitos de seguridad no tienen esta línea de vida. Y entonces, a pesar de las muertes y todo eso, bajo la idea o el símbolo de esa lucha ves una cuerda de vida, que une a las familias...

**ERIK:** Es un lazo

**IGNACIO:** Si la cuerda se afloja es símbolo de que alguien se murió, si está tensa es que hay alguien que está del otro lado.

**ERIK:** Ese lazo va a lo largo del tiro del cañón y tiene unos conos, cada "x" distancia tiene unos conos. El minero como no puede ver. Si va para arriba el cono está en su parte más delgada y él va abriendo la mano. Entonces sabe que va avanzando. Si fuera hacia abajo, toparía con la base del cono. Y eso te cuesta...son conos de plástico con una cuerda. Eso no había en esas minas.

**IGNACIO:** No puede ser

**ERIK:** Y en la mayoría de las minas, por eso lo toma la Familia Pasta de Conchos porque no hay...

**IGNACIO:** Ni lo mínimo

**AMANDA:** Pero, por ejemplo esa imagen, con relación a lo que se estaba diciendo. A mí me parece que imágenes de ese tipo condensan. Ustedes también tienen...

**ANGELICA:** Por ejemplo, **nosotros que hacemos una parte de iconografía, podríamos hacer de Iztapalapa. La iconografía de los lugares de ellos, y ahí ya sería algo común que es de la historia propia de cada quien.** Para las estas cosas que decimos...

**ERIK:** Sí, las herramientas que ocupan, que ocupaban, que ocuparon para levantar las casas. Las herramientas que también puede ser desde lo didáctico

**AMANDA:** Pues sí, por ejemplo, acá tienen un mural...

**ANGELICA:** Yo me refería a eso. Por ejemplo, los íconos propios de Iztapalapa. Ese tipo de iconografía. O no sé si por ejemplo donde están ustedes los lugares tienen nombres propios.

**AMANDA:** Los topónimos. Sí, como desde el conocimiento adquirido de una organización. Como te puedes comunicar y dirigirte a otras organizaciones. **Como**

una manera de crear los topónimos para las diferentes organizaciones.  
IGNACIO: Se podrían poner en el mapa

ANGELICA: Sí, porque corresponden a una geografía específica

ERIK: Y hay lenguaje también. Por ejemplo para nosotros quien quiera que sea decimos “los compas”.

MARIA LUISA: Igual en Cananea

ERIK: Somos compas, somos compañeros, somos compadres. De compañero, de “te voy acompañando”. Y como eso, necesitas exigibilidad, de las acciones. Del otro lado le dicen protesta, de este lado le decimos acciones de exigibilidad. Esas diferencias del lenguaje se van construyendo identitariamente también.

Propuestas para caja de herramientas

ERIK: Ayer estábamos en un frente de comunicadores que nace a raíz de tratar de ponerle un alto a la reforma laboral y la reforma educativa. Pero está integrado por periodistas, alternativos o no, gente de la comunicación de las organizaciones. Y es muy curioso, que la reunión es así como ahora, muy diversa. Entonces de un lado están marxistas de hueso colorado y del otro están trostkistas y hay un montón de cosas que nos desunen, pero el fin común y el medio es la comunicación para decir no estamos de acuerdo con que reformes la constitución para esto.

OSCAR: Hay puntos que nos ponen en común. Ese podría ser también un tema. Cómo encontrar el punto común.

ANGELICA: Las palabras comunes. Por ejemplo: reflexión, crítica, comunidad, trabajo, iniciativa

ERIK: Oficial, autoridad. Hablamos del gobierno cuando es grande

IGNACIO: Una especie de vocabulario

OSCAR: La importancia de trabajar en grupo y luego qué cosas nos ayudan a poder trabajar en grupo

**IGNACIO: Eso está padre para la caja de herramientas, la idea de un glosario.**

**OSCAR: Es un poquito lo que mencionaba. Cuando comenzamos a trabajar de nuevo como asamblea, dijimos va, no nos va volver a pasar lo mismo. Pero ese “esperemos” en la segunda reunión se tradujo en que, debemos tener unas reglas mínimas. No reglas en el sentido de si la violas hay una sanción, si no más bien como de principios que la inicio nos costaron tres reuniones, de decir, cada organización su decálogo de principios que creen que deben de respetarse cuando trabajamos en conjunto. Cuando tú trabajas sólo, pues dices...No sé los del PRD o los de Morena tienen sus métodos y hacen lo que quieran, pero cuando están participando como asamblea, entonces deben respetar estos principios que pusimos todos.**

**Y entonces hablamos del respeto a la palabra y vamos describiendo cada uno de esos. Lo tenemos por escrito, aunque ahora ya están ahí. Pero ya están por escrito De tal manera que, aunque están ahí, si de repente se viola alguno, podemos decir que “cuando iniciamos la asamblea tal puto era importante para todos. Entonces no lo estás respetado, qué onda”.**

**Pero ya está escrito y de repente pasa.**

**IGNACIO: Es una pregunta..valió la pena...**

**AMANDA: Perdón, perdón te voy a interrumpir. Pero algo importante del glosario, es importante definir, no desde la teoría, sino desde la práctica. Porque hay mucha teoría sobre organizaciones sociales**

**IGNACIO: Sí, ese es un poco la idea también de la caja de herramientas, que sea a partir de su experiencia concreta y real y no desde la teoría del cómo debe de ser**

**ERIK: De hecho ahora hay servicios para ONGs que te dicen cómo administrarte, cómo organizarte, cómo hacer tus trámites.**

**IGNACIO: Y que incluso dentro de esa caja de herramientas pueden incluirse, cómo sortear las dificultades y las divisiones y las broncas, puede haber un capítulo sobre....el otro día hablábamos de las broncas que debilitan a los grupos.**

ERIK: Por ejemplo el asunto de los dineros

OSCAR: Ajá, como una sección de “mis fracasos”. Pues nosotros hicimos esto y fracasó por esto, pero alternativa...

IGNACIO: Exacto

ANGELICA: También de los conceptos apócrifos, como desarrollo, progreso..

Propuesta para mesa de trabajo

OSCAR: O incluso podría ser esta parte también de contribución. Es decir, tú pones un caso fallido y luego invitar a la gente, a lo mejor en la parte final de la exposición, bueno ante este fracaso...tú qué harías. Cuáles son tus soluciones o qué crees que falló..no sé como

IGNACIO: Como estudios de caso?

Propuestas para caja de herramientas

OSCAR: Algo así, sí básicamente un estudio de caso, pero no tan clavado. Haber en este caso de la tienda comunitaria porque quebró por tal, tal, tal....¿Tú qué hubieras hecho?

MARIA LUISA: Una sección de “Tú qué harías”

OSCAR: Y luego, además eso te podría ayudar a ver que hay infinidad de posibilidades justo en esta cuestión de la creatividad en las comunidades. Hay múltiples opciones para salirte de esas problemáticas. Entonces, te das cuenta, tú tienes una, y luego, lees y ves “ah, esta otra parece que está mejor”. Yo le agregaría esto otro y así. Darse cuenta también de la riqueza de estar en una dinámica de trabajo grupal, en donde cada uno sabe que tiene su palabra, pero está también la palabra de los otros y hay que tomarla en cuenta. Como sensibilizarse a eso.

IGNACIO: Mi pregunta de hace rato era ¿valdría la pena abrir, dentro de uno o los posibles foros para discutir, esto de consenso, de la puesta en común, cómo lograr...O sea yo me acuerdo cuando fue el levantamiento zapatista, cuando empezó a ver estos artículos en donde hablaban justo de las asambleas. Entonces, de pronto, en la prensa y en el medio más académico universitario

se descubrió la palabra “consenso”. Era como una experiencia desconocida, realmente para la banda era la democracia, el voto. Era como el hallazgo, bueno yo me acuerdo cuando yo estaba en la carrera, el hallazgo era el consenso. Era una práctica comunitaria muy antigua y difícil. Súper difícil. **El verdadero consenso es muy difícil.** Se necesita mucha habilidad para saber ceder, para saber escuchar, para...

**ERIK:** Sí, es que el asunto es que **se deja de mirar desde la individualidad, yo creo que eso es lo que prevalece en el consenso, es decir, el asunto del bien común.** Es la única manera de llegar al acuerdo y lo que nos enseñan a través de la publicidad y todo ese asunto de todo el éxito individual. No importa lo que tengas que hacer...

**IGNACIO:** Pero incluso la frase “bien común” no es tan fácil de entender. Seguro la vamos a entender diferente.

**OSCAR:** Ahora, lo interesante es justo eso. Las formas diferentes en que se puede entender. Porque de repente hay un horizonte que tú no tienes, que tiene otro y entonces... O sea lo interesante de esa mesa, sería descubrir las múltiples interpretaciones que puede tener y los casos en los que funcionan. O sea cómo funciona, por qué, cómo se entiende ahí y cómo puedes tú agarrarte de esas herramientas, de gente que ya está trabajando bajo ese concepto que tiene de bien común, de comunidad. Porque ya está ahí. **A lo mejor nosotros ni siquiera nos hemos puesto a pensar cuál es nuestro consenso de bien común.** Sería interesante que lo hiciéramos, pero lo tenemos como centro de nuestro trabajo y está ahí como moviendo el trabajo de todos los que estamos en la asamblea. Entonces sería interesante como escucharl otros puntos de vista.

**AMANDA:** Sí, eso siempre es muy interesante. El tema del bien común. **Pero no como para hacer una suerte de concepto canónico. Si no al revés hay muchas maneras y muchos tipos de organizaciones sociales y no todas se tienen que parecer. Más bien, es en esta diversidad donde se puede construir.**

**OSCAR:** Sí, aprovechar la oportunidad para dar a conocer un abanico de posibilidades, que podamos tener acceso y en ese tener acceso posiblemente construir redes.

**IGNACIO:** Sí creo que ese es un tema muy importante, que la experiencia en las cuatro organizaciones también es parte de un gran abanico y esa riqueza, como

el comandante Thatcher decía: “la única cosa que realmente nos hace iguales es que somos diferentes y ahí está la riqueza”. Justo en la diferencia viene la discriminación, de yo quiero lo mío..

Entonces, hacemos un recuento haber qué tenemos, porque creo que la parte de foro está medio difusa, acordémonos y vamos a lo concreto.

Andreja viene...

### **Horarios y tiempos**

**AMANDA:** Va a venir dos semanas antes de la exposición. Justo ella quiere venir antes para ver lo que puede gestionar y una semana después de la inauguración.

**IGNACIO:** Bueno igual ya cuando venga ella estaremos avanzados, pero tenemos. Tiempos reales el 23, sábado, toda la siguiente semana. Tenemos todavía dos semanas, luego entra de vacaciones la UNAM, la exposición queda abierta y luego regresamos en Enero, como el 7 o algo así. Entonces hay otras tres semanas. En febrero María Luisa va a poner los tamales

En realidad hay 5 semanas jugosas y que igual el museo abre de miércoles a domingo. Un poco para que ubiquemos la cantidad de tiempo que hay. No es tanto, son 5 semanas de las cuales en realidad hay 10 días que está cerrada. Entonces en realidad son caso 4 semanas. Es poco tiempo y creo que también, a la vez no conviene que las activaciones que proponían, que el rompecabezas, que el mapa del bien común, pueden ser otras formas de activación que no son los foros. Como otro tipo de acercamiento que también está interesante que es bien directo con el público.

Ahí también puede funcionar un poco las prácticas que tiene cada organización. Es decir, está el rompecabezas de los derechos...

Hola, buenas tardes

**IGNACIO:** ¿Es la arqueóloga?

**BLANCA PAREDES:** para servirte

**ANGELICA:** Ella es la arqueóloga que está llevando a cabo la investigación en Milpa Alta, haber si al rato nos puede platicar un poco lo que hace.

**IGNACIO:** Entonces, ahí, por ejemplo podría entrar las propuestas distintas, de serpientes y escaleras, a lo mejor un mapa de la cooperación. Por ejemplo, ese tipo de dinámicas es algo que se puede trabajar..en el museo hay un grupo que se llama **ENLACE que son alumnos que están haciendo servicio social que se dedican a hacer la mediación, es decir, a trabajar con público y en diálogo sobre distintos temas de cada exposición. Entonces es gente que también en sus distintas acciones, no para que ustedes tengan que ir todos los días a las exposición.** De pronto es, “hoy mira, les vamos a explicar cómo trabajar con rompecabezas; vamos a hacer un mapa de la cooperación, vamos a hacer alguna narración de lo que se te ocurra” y habría que pensar por acá algunos de sus talleres y a lo mejor alguna de esas, la defensa de patrimonio de la memoria, ... patrimonio cultural y medio ambiente cómo se podría a lo mejor aterrizar y luego están los temas en común a los que estamos llegando...

### **Propuesta de testimonios**

**MARIA LUISA:** Pues podrían ser los testimonios de varias compañeras y te digo, no necesariamente en una mesa, si no de pie, en el espacio de exposición, en las orillas..

**IGNACIO:** Como llegar y que hablen....

**MARIA LUISA:** Por ejemplo Adriana me conmovió con la creación del CENDI, la compañera que estuvo a cargo de la cocina acabó enfermísima, incluso Alicia, es una compañera que no me puede ver, pero que promovió mucho la construcción de la iglesia, que ella lo sentía como una necesidad...perdón yo.. ya no me siento católica, pero sí entendió que era una necesidad para otras personas. El centro social comunitario... hay cosas que fueron promovidas por ellas.. y eso es lo que a mí me gustaría, darles presencia a estos testimonios

**IGNACIO:** Ahí está interesante porque ahí puede ser en formato de foro o en formato de testimonios porque ahí también el nivel testimonial está en todas las mujeres. Yo conocí a algunas, en el caso de Miravalle son las propias mamás las que llevan el centro de salud y hay muchos testimonios. Es una idea, que tú llegues y haya gente por ahí ...

**MARIA LUISA:** Yo conozco a algunas compañeras que siguen en proyectos como es el caso de agricultura urbana y mis respetos a ellas que siguen trabajando, para algunos que ya nos cansamos, en mi caso, siguen haciendo presencia y que ahorita ya en el proyecto cultural que se está impulsando en Cananea se convirtió en parque temático, que están haciendo actividades

culturales e iniciativas nuevas a las que también pueden dar testimonio. En general, eso es lo que pensaría....en el proceso de cananea.

**OSCAR: Mejor pensar nada más como en la presentación. Personas ahí en el espacio que se puedan ir alternando, con quien la gente pueda conversar...**

**IGNACIO: Pues eso estaría interesante y tú crees Erik que en tu caso podrían buscar a gente que hable**

**ERIK: Pues podría ser los que viven en la ciudad**

**IGNACIO: Por supuesto algo que sea manejable...**

**ERIK: Maestros, electricistas, gente que ha estado trabajando directamente en la zona carbonífera y que tiene la experiencia. Por ejemplo, pensar en traer gente de Coahuila es complicadísimo.**

**MARIA LUISA: Y yo diría también alguna de sus mujeres**

**ERIK: Sí, para el caso de la inauguración puede ser que vinieran aquí...**

**MARIA LUISA: Sí, cómo se vive desde estas esposas, madres de mineros, cómo se vive**

**IGNACIO: Sí, el problema de los mineros es que no viven aquí**

**ANGELICA: En nuestro caso, por ejemplo, mi mamá, y ella lo dice abiertamente, se dedicó al proyecto cuando fue viuda, hasta que ella fue viuda pudo tener tiempo para poder hacer el proyecto del libro club, porque antes la absorbía el marido**

**OSCAR: Eso estaba recordando, una experiencia de un amigo que hizo su galería móvil, en lugar de tener sus fotos en una galería convocó a amigos suyos y se fueron a caminar por toda la ciudad. Como algo así no? No sólo tener la gente ahí parada contando su testimonio. Como buscar un herramienta así que lo mimetice, que lo haga estar dentro de la exposición y que pueda la gente tener la oportunidad de conocer su experiencia en vivo.**

**No sólo las grabaciones de algunos líderes, sino justo de esas personas**

que a lo mejor no son los líderes de la organización, pero son quienes están haciendo que las cosas pasen.

MARIA LUISA: El video que van a pasar tiene una parte de testimonios también ahí. Ese es también una de las formas de conocer de ello. De las que quedó constancia. Y ahora te digo, la nueva generación están bastante ajenas, algunos, no todos, pero son menos, mucho menos de lo que podía haber antes...

### Recuento

IGNACIO: Bueno, hacemos el recuento para ver qué queda como foro o no. De lo que hay lo menciono y mas o menos vamos viendo. Bueno, está la idea, por una lado de hacer esto de activaciones con el mapa de la cooperación, con algunas de las herramientas del rompecabezas, con... tendrían que pensar ustedes algún tipo de.. recuperando ustedes sus propias prácticas, talleres y eso que podrían vincularse.

Luego está la idea de los topónimos, del glosario para la caja de herramientas también poniendo el tema de tú qué harías, problematizado, bueno no sé, era otra cosa el tú qué harías, era más bien una especie de foro interactivo...habría que pensar cómo se podría hacer dinámico.

Luego están los testimonios de mujeres principalmente están proponiendo, los elementos de identificación gráfica con stickers con la idea de la reproducción. Por ahí tengo eso, más lo que habíamos mencionado, crear los topónimos y eso es como a nivel acción

### Título

ERIK: Hay un planteo que se traduce la acción social también como una resistencia en el sentido en que se contrapone a ciertos niveles de orden establecido. Sin embargo, no es solamente oposición, sobretodo es un fluir

IGNACIO: Eso es mucho de lo que hemos insistido, como que el título sea positivo, digamos, no en oposición a, sino...

ERIK: Sí, porque decíamos ayer. Hicimos un foro de telefonistas sobre los pendientes de la reforma laboral y las grandes omisiones y el consenso del grupo... al final esperábamos una participación mucho más grande de personas, de sindicalistas y demás y fue un grupo de 25 aproximadamente y aunque al equipo no le gustó mucho. Les decía yo que era parte del precio por pagar al

validar a un interlocutor desgastado como puede ser telefonistas con Hernández Juárez y toda esta cuestión corrupta y de más. Y aunque tú seas plural lo estás validando, porque desde su espacio lo estás convocando, aunque él no sea el convocante, pero es el anfitrión y evidentemente, si bien, no le puedes dar gusto a todo el mundo, hay esas sutilezas que tienes que cuidar. Porque también en el mínimo elemental de observaciones, ellos están con él y el asunto no es ese. Nosotros estamos con los trabajadores. Los liderazgos son sus liderazgos. A mí me consta que las elecciones del SME han sido transparentes y a mí me puede reventar Martín Esparza. A mi, puede caerme mal, pero si ellos lo eligen, qué le hago. Ni siquiera pertenezco al sindicato ni nada.

El asunto es, nos planteamos desde la resistencia, porque yo también me pregunto en este momento como organizaciones ¿estamos resistiendo? O estamos ya en un proceso de haber traspasado esa frontera. De haber aprendido a organizarnos establecer nuestro lenguaje común, nuestras maneras, nuestras metodologías...

IGNACIO: Y a crear su tiempo y su lucha...

ERIK: A nuestros espacios, a nuestras necesidades, a las solicitudes y ya no...CEREAL ya ni siquiera se plantea si a favor o en contra del gobierno. Simplemente el gobierno es alguien que en un momento determinado puede ser el canal para conseguir ciertas cosas, pero nada más. Entonces, esta cuestión opositora....incluso a nivel de las empresas. Como que lo hemos ido dejando de lado, yo me lo pregunto porque si el título tendría que ser como en este sentido de lo positivo, de lo que se ha avanzado. La resistencia fue parte de la lucha, por supuesto y es parte de la memoria y no se tiene que dejar en el olvido. Podrías caer a lo mismo no..

IGNACIO: Además ya lo decíamos cuando fue ese concepto, decíamos "híole.." Cuando estuvo tomada reforma toda la parte medio cultural que medio coordinaba Jesús A. Rodríguez se le llamaba "resistencia creativa". Entonces ya hubo todo un movimiento de resistencia creativa, ya no tiene tanto sentido por ahí. Pero entonces ¿qué propones? ¿qué se te ocurre?

ERIK: No sé...más bien....tengo argumento, pero si yo fuera bueno para los títulos estaría en una agencia de publicidad

FANY: Pues hace rato ustedes también mencionaron muchas cosas padres, por ejemplo la de "utopías realizables" esa es...bueno, a mí me gustó; o la de "Conquistando y construyendo" dijeron cosas muy...muy emotivas

ERIK: Porque además la lucha existe, la lucha persiste. Sea dinámica o sea pasiva, sea agresiva o no, este caminar, ese horizonte aparentemente parece inalcanzable, pero todos los días están construyendo; todos los días estás conquistando; todos los días te tienes que levantar con la convicción de “yo qué hago aquí”... estoy luchando..

Y lo utópico, pues ahí está. Esto un día fue un sueño y hoy es una realidad y así cada uno de los proyectos. Este proyecto es parte de la utopía. Hace 10 años a lo mejor era utópico pensarlo. Hoy, a partir de la red, de las construcciones, de todo el avance, es realizable y es posible....

IGNACIO: Yo había pensado...pero no..”tiempos del bien común”

ISIS: También hablando un poco sobre lo que decían de la palabra, todos en común tienen de alguna forma la oralidad, que es muy importante. Y pues como dijo Oscar, a mí me pareció también la frase “hablando claro” que puede ser, o “hablemos de unión” o cuando hablaron sobre el olvido “reconociendo el olvido”, no sé puede ser también.

Pero sí tienen como muchos puntos de unión que pueden formar un título muy muy interesante.

AMANDA: A mí todo el tema relacionado con “lo común” me parece muy importante. Pero no sé también ustedes cómo lo vean, esta idea del bien común y digamos que también se planteó en las discusiones. Que de alguna manera pudiera estar en el título. Porque la idea o el concepto de comunidad está muy latente también. O sea que no es solamente, no es un movimiento social propiamente que tiene otra manera de articularse en un momento específico en una coyuntura. Si no esa idea de que una comunidad vive a lo mejor momentos de lucha muy fuerte, de confrontación con las autoridades, pero crea...O sea como su tejido base sí está en lo que dice un poco Andreja yo creo, “en el día a día”.

Esa idea de comunidad como ese espacio en donde vives; en donde estás; donde...pero esa comunidad no sólo se da de facto sino se construye. Como que las comunidades sí existen etnias territoriales o lo que sea, pero en realidad se construyen y sobre todo sí es bajo esta óptica de lazos de identidad o de defensa de lo propio...

IGNACIO: Y de espacios ganados. También es como ganar todo un espacio para poder seguir produciendo, para poder seguir...dándole posibilidad a la

dignidad, como decían hace rato.

ERIK: ¿Podrías repetir lo que decías? El último título que proponías...

MARIA LUISA: “Transformando la desesperanzada realidad con creatividad”

ERIK: Ahora... no sé... ponerle título a nuestro informe anual siempre nos lleva 1, 2 o 3 meses.

Lo primero que pongo yo para discutir es “título” para el informe y tres días antes de entregar todavía estamos discutiendo.

Fíjate algo sencillito como “la guerra y la paz” o “cumbres borrascosas”

OSCAR: Mi taller se llama “Fusión 160” y para llegar a eso tardamos un mes. Y al final fue algo muy obvio, fusión porque así es la técnica y 160 porque es la temperatura a la que se fusiona. Bueno habla de más, la palabra fusión...

AMANDA: Supongo que lo de “conquistando y construyendo” son parte de las cosas que se dijeron, no?

OSCAR: A mi ese me gustó mucho y justo el otro también es complementario. “Conquistando y construyendo” como gran título. “Utopías realizables en comunidad desde la periferia”. No estoy tan seguro “desde la periferia”, pero “utopías realizables en comunidad” podría ser. Pero “conquistando y construyendo” me gustó.

ERIK: ¡Se queda!

Voten, como sea a mano alzada, pero votemos. Eso funciona cuando somos pocos

MARIA LUISA: Y cuando nos falta creatividad para crear títulos

AMANDA: Y ¿cómo ven “conquistando y construyendo lo común”

MARIA LUISA: “El bien común”

AMANDA: Puede ser lo común o el bien común. Como algo más abierto, como diciendo que también esa exposición es como una plataforma para entender

qué es lo común, qué es de lo que hablamos, cuál es esa diversidad de lo común o el bien común.

**ANGELICA:** o “conquistando y construyendo por un bien común”

## **Minutas**

### **Minuta de la primera reunión**

**Proyecto Creatividad Social:** Andreja Kulunčić

**Conduce:** Ignacio Plá (Curador Programas Públicos MUAC)

**Asistentes:** Erik (Cereal), María Luisa (Cananea), Angélica (Calpulli Tecalco), Daniel Godínez (Artista visual), Andrea Bravo (Programas públicos MUAC), Isis Yépez (Servicio Social)

Programada a las 10 de la mañana, inició a las 11 por el retraso de los participantes. Concluyó a las 13:30 por compromisos laborales de los participantes.

Índice de tópicos:

**Pregunta inicial:** ¿qué se pretende hacer y cómo lo podemos lograr juntos? Pensar en formas originales de organizarse por el bien común de los implicados en la exposición

**Consideración inicial:** el trabajo desarrollado en el grupo es un trabajo para ellos, más allá de la exposición, de la misma Andreja y del propio museo.

### **I. Puntos a trabajar en la primera sesión**

- a) Perspectiva de Andreja: creatividad social
- b) Qué tipo de problemas atienden
- c) Cómo se organizaron y cómo se organizan (estrategias)
- d) Campo de acción: influencia y presencia comunitaria (local, nacional)
- e) Con quién trabajan
- f) Transmisión de conocimiento y saberes: cómo construyen el diálogo, cómo trabajan con el consenso, hacia la construcción de territorios de sentido
- g) Cómo consideran que benefician socialmente
- h) Futuro papel de estas organizaciones (construcción de utopías)
- i) Incorporación de especialistas y artistas, cómo los podríamos integrar
- j) Título de la exposición (propuestas de Andreja):
  - Comunidades creativas → Resistencia cotidiana → Sociedad Cooperativa → Cooperativa social → Recuperando nuestra vida cotidiana → Fábrica comunitaria → Transformando la vida cotidiana (el

día a día) → Reapropiación del día a día → Recuperación de la vida cotidiana

## II. Dispositivos a desarrollar dentro de la exposición

### a) Visibilización y participación dentro de la exposición

- Presentación de cada una de las organizaciones
- Coordinación de mesas de trabajo
- Impartición de talleres a cargo de las organizaciones donde se transmitan sus metodologías de trabajo
- Otras propuestas

### b) Desarrollo de la caja de herramientas/ manual

\* Se ha planteado algo que invite a que el público participe (recortes, cómics, pines, etc)

### c) Página web

### d) Periódicos (anuncios clasificados)

### e) Desarrollo de “mini acciones” *the social practice art* a partir de Taller con Andreja

De forma general Ignacio mencionó a través del índice de tópicos, la ruta de trabajo propuesta hasta llegar a los dispositivos de exposición.

El eje de la discusión de esta sesión se trató de centrar en la pregunta: ¿Qué podemos hacer juntos y cómo lo podemos lograr?

Ignacio comenzó exponiendo el concepto de “creatividad social” como centro del proyecto y como uno de los elementos que han permitido la consolidación y organización de estas comunidades.

Revisando la noción que construye Adreja sobre creatividad social, cada organización compartió su punto de vista:

Angélica, integrante de la organización Calpulli Tecalco, expuso que dicho concepto sí se vive en las organizaciones, ya que conlleva un trabajo en grupo, de puesta en común. Por lo que se da la posibilidad de ver a la otra persona como una fortaleza.

Por otro lado, Erik, integrante de la organización Cereal, reveló la importancia de “observar a través del otro, desde lo que siente, desea, carece”. Trabajando así con la recuperación de la dignidad, no como un trabajo lastimero, sino como un trabajo asumido por el otro, lo cual conlleva estar presente, resistir, caminar, vivir su hambre. “No solo significa ayudarlo a reconocerse como persona, sino desde un recuperarse a sí mismo y su colectividad”. También expuso que el trabajo “es” la vida, la familia, la esperanza y el camino, por tanto, no se debería perder el ámbito de estabilidad en el trabajo.

Sin embargo, el sistema de poder no se interesa por el sentir o el pensar del sujeto. Por lo que la resistencia creativa se convierte en un ejercicio cotidiano que se vuelve la forma de respirar y entender el mundo. Este ejercicio va más allá de lo plástico, estético, económico o jurídico, linda también con lo político, lo simbólico y lo ético.

Finalmente concluye que aprender a mirar al otro desde su respeto absoluto es ayudarlo a comprender que lo único que puede salvar al ser humano es él mismo, de esta manera se convierte en una forma de “ser social”.

Donde el ser humano pase a ser una constante transformación de sí mismo. “La utopía sí se puede convertir en realidad”

En el caso de María Luisa, integrante de Cananea, comenzó diciendo “yo a veces me siento como fuera de lugar, se habla de una manera muy idealista”. El caso de Cananea es un proyecto autosustentable que convoca a la participación de la gente. Comenta que fue después de satisfecha la necesidad de vivir que comenzaron a prestar atención a lo cultural dentro de la organización pero muy rápidamente lo dejaron de lado. Ella hizo distintos intentos por poner el tema de la memoria del movimiento y del propio sitio donde se asentaron. Hicieron un mural en dónde se recordaba todo el camino que siguieron hasta conseguir establecerse en el predio que después fue borrado. Es por eso, menciona “A veces me siento fuera de lugar. Mi experiencia no ha sido tan idílica”.

Una de las grandes conquistas por parte de los gobiernos y grupos de poder a lo largo de la historia de nuestro país ha sido la de minar la organización interna de los distintos colectivos y movimientos sociales, comenta Ignacio. En respuesta María Luisa apunta que también las organizaciones toman ese mismo sistema de control: “cuando te atreves a cuestionar decisiones o propuestas diferentes a las del grupo de control eres excluido y atacado de forma dura”.

Erik enfatiza que el hombre aprende imitando, es hasta que se cobra conciencia, que comienza a buscar algo distinto. Desde su experiencia dentro de las organizaciones comenta que éstas también llegan a formar cotos de poder como desintegradores sociales y no como constructores.

Sin embargo,, “las utopías son realizables si no te apartas de la realidad, porque cuando te alejas de ella no te queda de otra que quedarte callado. El sistema sabe que tenemos carencias, son ellos los que deciden cómo pensamos, los que deciden sobre nuestra educación. Esto se reproduce cuando es lo único que conocemos”.

Regresando a la presentación de las organizaciones, M. Angélica relató el contexto donde se desenvuelve esta organización (Calpulli Tecalco). De ser un pueblo de agricultores, con el paso del tiempo fue pasando a ser un pueblo de comerciantes, ya que poco a poco comenzó a haber menos apoyo al campo. Actualmente en San Pedro Atocpan el 90% de la gente vive del comercio, nos comentó, es por ello que también vino una ola de migrantes que se han ido incorporando al proceso de producción del lugar.

Calpulli Tecalco se ha convertido en un lugar de compartición de saberes, como es la enseñanza de la lengua náhuatl, y de formación cultural. Tratando de encontrar soluciones a los problemas locales, de disolver problemáticas de diferencias económicas y sociales como el alcoholismo y la drogadicción en jóvenes, lo que ha ido cambiando la estructura social del contexto. Esta organización se fundó tratando de focalizar este tipo de situaciones. Aunque también busca crear una atmósfera de confianza, M. Angélica nos comenta: “Lo que se pretende es muy real y se avanza muy poco”... “Pero se persiste” agrega María Luisa, integrante de Cananea.

La discriminación, continúa Erik, es algo muy presente en la actualidad. Ya ni siquiera te puedes llamar trabajador, sino empleado o asociado [sin ningún tipo de derechos, comenta Ignacio]. Ya no se tienen derechos, hemos perdido más del 60% del poder adquisitivo. Por eso se ha agravado la necesidad de sobresalir e imponerte al otro.

Ignacio agrega, “pero tampoco es que el “otro”, que uno no conoce, sea malo”. En este sentido, Ignacio plantea la posibilidad de obtener las herramientas necesarias para acercarse al otro y aprovechar esa diferencia. “Nos han enseñado a no reconocer los otros saberes, nos enseñan a olvidar”. En contra sentido propone compartir esos saberes como forma de visibilización: “date cuenta, aquí estoy”.

Finalmente se plantea que los mecanismos de disolución social actuales son más sutiles, creando condiciones precarias de trabajo, cotos de poder aparentemente “buenos” y generando cansancio y agotamiento en la gente, ya sea en movimientos como en organizaciones: “la libertad es algo que no está dado y por eso hay que pelearla generación por generación”.

Trastocando otros temas, María Luisa nos comparte un poco del origen de Cananea, por la lucha de una vivienda digna. La organización era socialista y había dentro de la misma diferentes líneas (maoístas, trotskistas, etc), los que se fueron integrando a esta organización también se fueron de alguna manera

formando, “era una gran escuela” comenta María Luisa. Sin embargo, también surgieron diferencias dentro de las mismas, se llegaron a tomar decisiones que a las que no habían llegado por consenso, no siempre era valorado el trabajo de todos los integrantes: “Tu trabajo no es apreciado porque no eres parte del grupo y eso significa no cuestionar los intereses del grupo de poder”.

En este contexto María Luisa construyó un espacio de mujeres para el autorreconocimiento, compartiendo experiencias, obstáculos vivenciados y propuestas de solución. “No era tan formal y serio como al estilo masculino” finaliza.

Siguiendo esta línea M. Angélica expresó que la cuestión del compartir es fundamental, ya que se reconoce lo propio también en la persona.

En este proceso de presentaciones, la palabra la toma Daniel, artista plástico que trabaja con la Asamblea de migrantes indígenas. Propiamente no pertenece a alguna de las organizaciones invitadas, más forma ya parte de este grupo de trabajo. Comenta: “me parece un poco ingenuo que la creatividad social surge a partir de los movimientos. No existe una organización perfecta”

Nos comparte un poco de su experiencia dentro de las asambleas organizadas basándose en el Tequio como sistema de trabajo (forma de organización que concreta obras de interés colectivo a través de la ayuda mutua de manovuelta) una herramienta de composición, una puesta en escena, ya que uno expresa lo que es.

Y pone sobre la mesa cuestiones como ¿qué podemos hacer en un museo? Debemos considerar que es un museo universitario y como tal, es nuestro derecho estar aquí, es un lugar privilegiado para hacer algo, agrega. No obstante ¿qué gana la institución y qué ganamos nosotros?.

De esta manera puso en la balanza el hecho de generar objetos de consumo frente a generar obras que significan por la experiencia, relaciones e intereses en común. Se da una visibilidad mutua (organizaciones e institución). Finalmente deja a manera de reflexión la noción de resistencia ¿por qué y para qué? ¿resistencia como negación y legitimidad de lo negado? O ¿inversión de perspectiva?

### **Tipo de problemas atendidos**

Como último punto a tratar fueron los problemas a los que cada una de las organizaciones se enfrenta.

En el caso de Cananea, como ya se había mencionado, surge una necesidad en 1985 causada por la falta de vivienda. La organización se fue articulando por bases y se propone un proyecto habitacional, difundiendo y fortaleciendo dicho proyecto a través de convocatorias, asambleas, marchas y mítines. El total de familias implicadas es de 1,807 que están representadas por esta organización.

Posteriormente se crea el centro comunitario “La tabiquera” (parque temático, foro, temazcal, siembra de plantas, cría de conejos, medicina tradicional, mercado). Sin embargo, sentirnos parte de es una cuestión muy importante, es aquello que nos da identidad y cohesión, para no caer en el olvido.

Posible organización de Cananea:

En el caso de Cereal, es el Centro de Reflexión de Acción Laboral. Que forma parte de la Compañía de Jesús.

El órgano que le dio origen a dicha organización se llamó Fomento, el cual era de carácter indígena-comunitario, del que salieron proyectos como una radio comunitaria.

Para los años noventas se consolidó para la defensa y promoción de los Derechos Humanos Laborales. Se dieron cuenta que la industrialización traía consigo un proceso de desintegración social, por lo que se necesitaba concientizar las condiciones de trabajo obrero. Para ello requerían un trabajo educativo, decidiendo hacerlo desde la mirada de Paulo Freire y los grupos eclesiales de base (Teología de la Liberación).

Así se constituyó Pastoral Laboral que se vinculó con la vida y trabajo obrero, teniendo como objetivo transformar al individuo a través de lo educativo. Actualmente son 5 personas que llevan Cereal, 300 con lo que tienen relación directa de los que muchos han pasado y se han formado en Cereal y alrededor de 3,000 con los que están relacionados de forma indirecta.

Finalmente el caso de Calpulli Tecalco (“Comunidad de la Casa de Piedra”) inició en 1998 con un libro club que hasta la fecha sigue en funcionamiento atendiendo a niños y jóvenes migrantes y no migrantes. Además de que también

surgió con la necesidad de enseñar y preservar el náhuatl. \*\*\*Esta presentación fue interrumpida porque ya era tarde y Maria Luisa debía de irse y se decidió mejor, aprovechar los últimos minutos para ponernos de acuerdo\*\*\*

Así, cada unos de los integrantes de la organización expuso su conformación, problemas que enfrentaron, tipo de organización y línea de acción. Además de poner en cuestión el espacio museístico, la producción artística, la noción de resistencia, así como la actividad dentro de las organizaciones y la reproducción de “vicios” de control dentro y fuera de ellas.

Se acordó poner fecha para la siguiente reunión, abrir la invitación a otras esferas y realizar las reuniones cada mes en una de las diferentes sedes de cada organización. La siguiente será en San Pedro Atocpan por ofrecimiento de Angélica.

## **ASAMBLEA**

### **Proyecto Creatividad Social: Andreja Kulunčić**

EXPOSICIÓN: Inauguración 23 de noviembre de 2013 a las 12 am

ASISTENTES: Representantes de asociaciones civiles, tales como Oscar Pérez de Miravalle, María Luisa Rivera de Cananea, Erik Archundia de Cereal y Marta Angélica Palma de Calpulli, así como también Blanca Paredes arqueóloga e investigadora del INAH, Ignacio Plá, Amanda de la Garza, Estefany Solares e Isis Yépez

OBJETIVOS DE LA ASAMBLEA: Con el fin de darle continuidad a la primera reunión llevada a cabo en el MUAC, el 18 de Mayo de 2013 se buscó dar un título a la exposición, armar un índice, que servirá como esqueleto para la caja de herramientas, así como también proponer actividades para dicha exposición.

A manera de **introducción**, cada uno de los representantes habló brevemente acerca de los orígenes y objetivos de cada una de sus asociaciones, con el fin de poner al tanto a los asistentes que no habían tenido la oportunidad de estar presentes en la asamblea anterior.

Calpulli dio inicio a la presentación y de manera específica mencionó que sus objetivos han sido preservar la lengua náhuatl, así como también el paisaje natural y cultural de Milpa Alta, como una zona de origen indígena. Por tal motivo, han llevado a cabo diversos proyectos, entre ellos un Libro Club y, actualmente, una investigación sobre la historia antigua de esta zona a través

de la arqueología.

Enseguida continuó Miravalle, quien habló de las tres etapas de crecimiento que ha tenido la asociación, desde reuniones informales entre vecinos, los cuales luchaban por suministros de agua y luz, hasta establecer comisiones que tuvieran o no puntos afines, lo cual fortaleció a la asociación permitiendo cimentar las bases de lo que posteriormente sería la asamblea. Con base en dichas etapas, se observó que el largo camino recorrido, así como también los problemas enfrentados, ha permitido a Miravalle consolidarse y poder cumplir al pie de la letra su lema, “unidos por el bien común”.

Al concluir con las presentaciones, se dio paso al tema de las **propuestas para la exposición**. Cada uno de los representantes fue mencionando diversas opciones y explicando en qué consistían, con el fin de que los demás aprobaran las propuestas, se discutieran y se encontraran puntos de incidencia que beneficiaran a las diversas asociaciones.

Como resultado de ésta lluvia de ideas, surgieron los Foros, los nombres que éstos tendrían, así como también los temas a tratar y los invitados que expondrían:

#### **FORO 1** (28 de noviembre de 2013)

- Periferias
- Instituciones
- Sociedades Civiles

\*Invitados: Blanca Paredes, arqueóloga.

Héctor Celedón, Biólogo.

Niebla, historiador y sociólogo.

Manuel Arias Leal, antropólogo social

#### **FORO 2** (16 de enero de 2014)

- Redes
- Sinergias

\*Invitados: Mariano Salazar

Arnyezka Rajinska, Derechos Humanos

Rosa María Laroa, Cooperativas

Manuel García, Derechos Humanos (o algún representante de la Asamblea de Miravalle)

#### **FORO 3** (30 de enero de 2014)

- Bien común
- Exigibilidad
- Memoria y Patrimonios

\*Invitados: María Luisa, Cananea

Angélica, Calpulli  
(pendiente) Cereal

También se propuso implementar **TESTIMONIOS**, historias de vida de mujeres que han vivido, desde diversas perspectivas, la lucha social. Dicha actividad se tiene como tentativa presentar durante algunos sábados a partir del 30 de enero, y serán invitadas por parte de cada una de las asociaciones.

Como parte de otra actividad, se piensa llevar a cabo diversas **INTERVENCIONES LÚDICAS**, las cuales consisten en ofrecer al público información de suma importancia, como los derechos laborales, historias y experiencias de las propias asociaciones, a través de juegos como rompecabezas, serpientes y escaleras, así como también un mapa donde se pueda ubicar a cada una de las asociaciones civiles con las que cuenta el D.F. y las redes que cada una tiene con las demás. El fin es realizar actividades que hagan reflexionar al público acerca del bien común y la organización civil.

Otro punto importante fue el **ÍNDICE** de la caja de herramientas o manual, que a través de una lluvia de ideas basadas en la experiencia de cada asociación, se logró obtener. Entre los puntos que conforman este esqueleto se encuentran:

- Glosario
- "Mis fracasos" y alternativas
- Diagnóstico (el por qué y el para qué de la creación de una organización civil)
- Detección de la problemática
- Definición de principios
- ¿Qué es lo que tenemos en común? (Hallar un interés común o problemática general)
- ¿Cómo ponernos de acuerdo?
- ¿Cómo hablo con el otro? / ¿Cómo sociabilizo el problema?
- Herramientas para el autodiagnóstico
- ¿Cómo te puedes agrupar?
- ¿Cómo te puedes ayudar a sostenerte? (relación con los fracasos)
- ¿Cómo te puedes financiar?
- ¿Cómo sistematizar la experiencia?
- ¿Cómo renovarte?
- ¿Cómo exigir? / Exigibilidad
- ¿Cómo difundir el trabajo?
- ¿Cómo vincularte con otras experiencias?
- ¿Cómo gozar? Convivir, sociabilizar, fiestas, celebraciones
- ¿Cómo pasar la estafeta?
- Sociabilizar problemas internos
- Reflexiones de las problemáticas / "Ponerse en los zapatos del otro"

Después de haber concluido con los puntos a desarrollar, para dar fin a la

asamblea se comentó entre los asistentes que, con el fin de dar seguimiento al trabajo y avanzar en éste, quedaba pendiente el que cada uno de los representantes de las diversas asociaciones extendiera la invitación a las personas que asistirían a los foros y mandaran una breve reseña de éstos. También, que comenzaran a desarrollar cada uno de los puntos establecidos en el índice e hicieran su actividad lúdica correspondiente.

## **Minuta**

### **Tercera reunión**

#### **Conquistando y construyendo lo común. Andreja Kulunčić**

EXPOSICIÓN: Conquistando y construyendo lo común

ASISTENTES: Representantes de asociaciones civiles, tales como Oscar Pérez de Miravalle, María Luisa Rivera, Mariano Salazar, Aurelio Monjaraz de Cananea y Marta Angélica Palma, Fernando Palma de Calpulli, así como también Ignacio Plá, Amanda de la Garza, Alejandra Labastida, Isis Yépez y Georgina Salgines, fotógrafa

OBJETIVOS DE LA ASAMBLEA: Con el fin de continuar con las propuestas establecidas en la segunda reunión el 1º de Agosto de 2013. Se estableció extender la invitación a personas que pudiesen participar tanto en las mesas, como en los testimonios, además de comenzar a desarrollar cada uno de los puntos establecidos en el índice e de la actividad lúdica correspondiente.

Se comenzó planteando las propuestas de los anuncios, mostrando el primer esbozo de éstos con el fin de ponerse a discusión y establecer si eran pertinentes para ser realizados o no. Tomando en consideración el contenido, la estética y las posibles fotografías de los representantes en ellos.

Sin embargo,, no todos los asistentes a esta reunión habían estado presentes en las anteriores, por lo que se explico brevemente los argumentos del desarrollo de la exposición, el planteamiento visual, la línea de acción y las actividades establecidas en común acuerdo a través de las reuniones anteriores.

De este punto se derivaron algunas reflexiones como que el trabajo realizado por las organizaciones “va más allá de las cuatro paredes, es un espacio en el que la gente se puede reconstruir”. Por otro lado, la reconceptualización de la sala de exposición como “un espacio para hablar”. Así también temas como la apropiación de los espacios públicos, el ejercicio de la ciudadanía, la defensa de los derechos y la regeneración del tejido social.

Finalmente, se llegó al acuerdo que **los contenidos de los anuncios serán**

redactados por las organizaciones, se decidirá quiénes saldrían en la fotografía y se enviará en el transcurso de la semana dichos puntos desarrollados.

Posteriormente se habló del tipo de **acciones lúdicas** que se llevarán a cabo y se acordó que en la siguiente reunión se traerán las propuestas desarrolladas. Ya que éstas se convertirán en una **ludoteca** dentro de la exposición.

En cuanto a la caja de herramientas se expuso si se iba a convertir en un manual o en una caja de herramientas y se concluyó realizar **un manual de experiencias de acuerdo al índice realizado** en la reunión pasada. Cada organización escogerá qué puntos quiere llenar con relación a **sus experiencias en la organización** y se desarrollarán para tenerlas listas y presentarlas en la cuarta reunión.

Para concluir se establecieron algunos compromisos para la reunión siguiente:

- Nombres de testimonios y mesas establecidos
- Manual con textos desarrollados
- Desarrollo de ejemplos de actividades lúdicas para la ludotecas

Los testimonios propuestos fueron:

**Miravalle:**

- Rogelio Estrada (pedagogo)
- Raquel Martinez (centro comunitario en preescolar)
- Galdina Macedo (Encargada de la cocina comunitaria)

**Calpulli Tecalco:**

- Artemio Solis (Maestro de cultura nahuatl, Nāhuatlahtō)
- Teutli Inocencio Morales (Nāhuatlahtō, promotor de la lengua nahuatl)
- Carmen Rodriguez
- Ezau Palma

**Cananea:**

- Juanita (salud)
- Graciela Luna (agricultura urbana)

Mesas e integrantes:

**FORO 1** (28 de noviembre de 2013 / 5 de diciembre de 2013)

**TEMAS**

- Bien común
- Exigibilidad
- Creatividad Social y transformación social

\*Invitados: María Luisa Rivera y Mariano Salazar, integrantes de Cananea

Angélica Palma y Fernando Palma, integrantes de Calpulli Tecalco  
Érik Archundia, integrante de Cereal  
Oscar Pérez, integrante de Miravalle  
Andreja Kulunčić, artista visual

## **FORO 2** (16 de enero de 2014)

### **TEMAS**

- Redes
- Sinergias

\*Invitados: Hábitat internacional (pendiente)

Arnyezka Rajinska, Derechos Humanos

Rosa María Laroa, Cooperativas

Manuel García, Derechos Humanos (o algún representante de la  
Asamblea de Miravalle)

Carlos Aguirre, historiador y sociólogo

## **FORO 3** (30 de enero de 2014)

### **TEMAS**

- Periferias
- Instituciones
- Sociedades Civiles

\*Invitados:

Héctor Celedón, Biólogo.

Niebla, historiador y sociólogo.

Pedro Moctezuma, Cananea (dir. Integral)

Wuistano Luis Orozco, abogado

Manuel Arias Leal, antropólogo social

## **Minuta**

### **Cuarta reunión**

#### **Conquistando y construyendo lo común. Andreja Kulunčić**

EXPOSICIÓN: Conquistando y construyendo lo común

ASISTENTES: Representantes de asociaciones civiles, tales como Mariano Salazar de Cananea, Marta Angélica Palma de Calpulli, Erik Archundia de Cereal, así como también Ignacio Plá e Isis Yépez.

La reunión comenzó a las 11:11 am y terminó a las 12:30 aproximadamente.

OBJETIVOS DE LA ASAMBLEA: Discutir los puntos establecidos la reunión pasada y exponer los avances que cada organización tuvo con los compromisos acordados.

### **Actividades lúdicas**

El primer punto planteado en la reunión fueron los materiales lúdicos recabados de cada organización, así como materiales recabados de otras organizaciones a su alcance. Se acordó que si fuese necesario reproducirlos, el MUAC podría aportar algunos materiales. Por lo que era indispensable que los materiales lúdicos estuviesen completos para el **25 de Octubre (fecha límite)** en el MUAC. De esta forma cada organización propuso sus actividades lúdicas:

- ☐ Cereal:
  - Rompecabezas
  - Digitalización de materiales para su reproducción
  - Cuestionario para identificarte como trabajador
- ☐ Calpulli:
  - Xopantlacualli: Identificación y usos de plantas silvestres comestibles de verano. (plantillas, herbario)
  - Manual para su uso
  - Una actividad lúdica relacionada al náhuatl
- ☐ Cananea:
  - Tarjetas
  - Generar una carta descriptiva para su uso
- ☐ MUAC:
  - Capacitación de uso de las actividades lúdicas con ENLACE

### **Mesas**

Posteriormente se pasó a las mesas y los títulos propuestos para las mesas fueron: *Utopías posibles*, *Resistencia y creatividad* o llamarlas igual que la exposición: *Conquistando y construyendo lo común*.

Además se acordó enviar los datos de los integrantes de las mesas para poder contactarlos a más tardar la siguiente semana.

### **Testimonios**

Se recordó que serán los sábados. Cada testimonio puede ser aproximadamente de 10 minutos e ir relatando su testimonio cada cierto tiempo el mismo día. También se acordó enviar el tema del que podía hablar el testimonio. No para limitarlo, sino para que tuviese un referente o un punto de partida para su charla.

### **Anuncios**

En caso de que se recibiera una llamada de los anuncios, se busca realizar un mapeo de ello. Por lo cual se les pidió realizar un pequeño cuestionario para aquel que llamase:

1. Número de personas que llamaron
2. Hombre/mujer
3. Barrio de donde llaman (en caso de Cereal empresa, sindicato, etc.)

4. Si en su barrio hay alguna organización
5. Qué opinan de la autoorganización
6. ¿cómo se enteró de la organización?

**Aproximadamente los anuncios estarán en las calles a partir del día 15 de Noviembre.**

### Índice

Llenar el índice con experiencias propias. La idea es que el índice pueda aproximarse a lo que va de una organización a través de anécdotas, fechas, memorias, conflictos, problemas, soluciones, etc. Con el fin de explicarlo a varias voces:

“Nosotros hicimos... (esto)”

“Nos pasó.... (esto)”

“Alguna vez pensamos....”

### **Taller de Andreja**

El taller de Andreja estará relacionado con la práctica social artística. El objetivo es proporcionarles herramientas desde el arte para incorporarlas a su práctica cotidiana. No tendrá ningún costo y no sólo está vislumbrado para los representantes de las organizaciones que han participado en el proyecto, sino a los integrantes de cada una de las organizaciones que estén interesados en el taller.

La idea es que parte de lo que resulte del taller pueda ser aprovechado en los distintos contextos. Por el momento aún no hay fecha, pero se buscará una fecha óptima para todos.

Lo probable es que el espacio de realización sea en el MUAC, en el ágora y que sea entre semana, calculando tres días aproximadamente. Los días posibles son 19, 20 y 21 de Noviembre (falta por confirmar) en un horario de 10:0hrs. a 14:00hrs.

### **Capacitación a ENLACE**

En esa misma semana se llevará a cabo el curso de capacitación de las actividades lúdicas para los chicos de ENLACE. Por lo que los integrantes de las organizaciones tendrán que contemplar un día (miércoles o jueves) para poder mostrarles cómo utilizar los juegos.

### **Nueva propuesta**

En cuanto al punto de fiestas y celebraciones, Angélica propuso llevarlo a la práctica y hacer una pequeña celebración especial con Andreja. Se puede realizar en el MUAC o está abierto a propuestas y puede ser de cooperación entre todos.

### **Acuerdos y compromisos**

Finalmente se llegaron a acuerdos entre todos. Los integrantes de las organizaciones se comprometieron a:

- Entregar los materiales lúdicos teniendo como fecha límite el 25 de Octubre
- Enviar las respuestas del índice antes del 25 de Octubre
- Enviar los datos completos de los testimonios y de los invitados a las mesas para poder contactarlos para la siguiente semana
- Enviar semblanza de cada uno en 3 líneas para la presentación de las mesas: ¿quién eres? ¿a qué te dedicas? ¿en dónde?
- Enviar por escrito 5 líneas sobre su organización y su historia.
- Lista de participantes al taller de Andreja (gente que esté interesada, de preferencia que forme parte de las organizaciones)

Los compromisos adquiridos por parte de los integrantes de MUAC fueron:

- Escribir las cartas de invitación a los invitados a las mesas para antes del viernes (para aquellos que ya estén confirmados)
- Ir contactando a los invitados a las mesas
- Conformar fechas del taller con Andreja lo más pronto posible
- Breve descripción del taller de Andreja
- Realización de tríptico de las tres mesas

## **ANEXO 2**

En el siguiente apartado se muestran los guiones de entrevistas a realizar a las curadoras de la exposición y la artista. Además se encuentran las transcripciones de las entrevistas realizadas aproximadamente un año después de realizada la exposición.

La primera de las entrevistas con la curadora Amanda de la Garza, es una recopilación de notas de dicha entrevista, más no se posee una transcripción propiamente.

### **Guiones de Entrevista**

#### **Guión de entrevista para Andreja Kulunčić**

1. ¿Por qué una exposición en México que hablara sobre “lo común”?
2. ¿Cuál era el principal objetivo de la exposición, además de la visibilidad de las organizaciones civiles?
3. Como artista y lectora del Hal Foster, ¿cómo enfrentaste el peligro de la pureza moral de la crítica y el no caer en la sobreidentificación con el otro?
4. ¿Qué te llevas de la exposición?
5. ¿Qué te hizo pensar la reacción de los “enlaces” del MUAC y del departamento de mediación?
6. ¿Qué significado tiene para ti la palabra resistencia desde tu obra?
7. En una palabra ¿cómo definirías la exposición?
8. Dentro de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* ¿de qué manera pensaste la interacción y relación con el público?
9. ¿Crees que se logró construir un espacio de compartición de saberes? ¿de qué manera?
10. Dentro del proceso de la exposición ¿dónde ubicarías la compartición de saberes y su relevancia educativa, si es que la tiene?
11. Dentro de la exposición se “conquistó” lo que Walter Benjamin llama la politización del arte?
12. Estando la obra de Andreja en el espacio de una institución, ¿cómo consigue o no el mantenimiento del sistema ideológico que rige la “institución arte”?
13. Si tuvieran que definir en una palabra la exposición *Conquistando y construyendo lo común* de Andreja ¿cuál sería?
14. ¿Hubo alguna réplica de la exposición? ¿qué diferencias tuvo?
15. ¿Te concibes dentro del arte social, si no es así, cuáles son tus referentes desde los cuales partes?
16. ¿Qué te distancia de la estética relacional?

17. ¿Hay algún movimiento o grupo artístico en Croacia que parta del mismo sentido que tú?
18. ¿Qué sentido tiene el trabajo inmaterial para ti?
19. ¿Qué de Joseph Beuys rescatas en tu obra?

**Guión de entrevista a curador de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* de la artista Andreja Kulunčić realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo**

1. ¿Cómo fue que te integraste al proyecto de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* de la artista Andreja Kulunčić?
2. De toda la propuesta social del trabajo de Andreja, como curador de la exposición ¿qué rescatarías de su trabajo?
3. Adentrándonos en la exposición *Conquistando y construyendo lo común* ¿cuál era la intención de involucrar a las Asociaciones Civiles en la planeación de las actividades de la exposición y no a otros grupos del espacio urbano que también compartían el concepto de “lo común”?
4. Para ti ¿qué significó “lo común” dentro del desarrollo de la exposición?
5. Dentro de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* ¿de qué manera se pensó/pensaste la interacción y relación con el público?
6. ¿Crees que se logró construir un espacio de compartición de saberes? ¿de qué manera?
7. Dentro del proceso de la exposición ¿dónde ubicarías la compartición de saberes y su relevancia educativa, si es que la tiene?
8. Dentro de la exposición se “conquistó” lo que Walter Benjamin llama la politización del arte?
9. Estando la obra de Andreja en el espacio de una institución, ¿cómo consigue o no el mantenimiento del sistema ideológico que rige la “institución arte”?
10. Si tuvieran que definir en un palabra la exposición *Conquistando y construyendo lo común* de Andreja ¿cuál sería?

**Transcripciones Entrevistas**

**Entrevista a Amanda de la Garza curadora de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* de la artista Andreja Kulunčić realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo**

1. Tengo entendido que Andreja K. fue invitada para participar con una obra en la exposición *Europa del Este, las utopías fallidas* ¿Qué fue lo que los impulsó a invitarla para una exposición individual?
2. De toda la propuesta social del trabajo de Andreja, como curadoras ¿qué rescatarían de su trabajo?  
Es un trabajo muy ético, puesto que hay artistas que se encuentran dentro del mismo rubro de social practice y que utilizan a los sujetos

para genera cierta carrera artística, a diferencia de Andreja que sabe que está trabajando con personas, con comunidades de las periferias, con marginados, etc, Andreja tiene mucho cuidado en que se mantenga una cuestión ética con su trabajo.

3. Adentrándonos a la exposición *Conquistando y construyendo lo común* ¿cuál era la intención de involucrar a las Asociaciones Civiles en la planeación de las actividades de la exposición?

Andreja tenía muy claro que lo que quería era trabajar con gente que participara de forma independiente en la autoorganización, que no hubiese partidos político ni ONG's que estuvieran involucradas, sino que la propia comunidad hubiese tenido la iniciativa de comenzar a trabajar de esa forma. Dado que le interesaba conocer formas de autoorganización en las comunidades y esta forma de poder visibilizar dentro del museo, este tipo de trabajo que se lleva a cabo en las periferias de la ciudad

4. Dentro de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* ¿de qué manera se pensó la interacción y relación con el público?

Como un espacio en el que se visibilizara otras formas de autoorganización en la ciudad de México, no sólo como forma de información al publico, sino de conocimiento y apropiación de lo que sucede en el mismo espacio urbano y que no se conoce

5. **En el folio de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* diferencian la obra de Andreja de la estética relacional, ¿podrían darme algunas diferencias?**

**La estética relacional trata de conjugar relaciones sociales dentro del museo, cuestionando las mismas formas de relación dentro del mismo.**

6. En el texto de *El artista como etnógrafo*, de Hal Foster se menciona el término de "mecenas ideológico" ¿Cómo logra Andreja desplazarse fuera del lugar del mecenas ideológico?

No recuerdo muy bien de ese concepto, te mentiría si te contesto en este momento, pero lo que te puedo decir es que desde la estética relacional, donde no hay un objeto artístico, donde hay relaciones sociales que son las que construyen lo estético, Andreja se deslinda y hace de ese espacio un verdadero espacio cuestionador,. La estética relacional, peca de inocencia, donde no sucede nada o no hay sentido aparente al hacer un mercado colectivo dentro del museo o un restaurante colectivo ahí mismo; eso no cambia o cuestiona la propia institución. Me parece que Andreja verdaderamente logra cuestionar. Aunque comparten la idea de que no hay un objeto artístico material, sino de otra naturaleza, como Joseph Beuys decía, se trata más bien del sistema social del arte

que también se puede observar dentro del mismo objeto artístico. Sin embargo, se diferencia en muchas cosas, la estética relacional cree que la institución del museo es un lugar donde no hay jerarquías, de iguales, que tiene cierta horizontalidad con la sociedad; pero Andreja sabe muy bien que eso no sucede así

7. Dentro de la exposición se “conquistó” lo que Walter Benjamin llama la politización del arte?

En una entrevista que le hacían a Harum Faroki, sobre este mismo concepto, puesto que él maneja muchas imágenes de guerra y muy polémicas, él decía que las imágenes en sí ya son políticas, no hay forma de que se politice el arte, pensando que el arte carga con ese papel histórico de que es neutral y apolítico, pero en realidad las imágenes cargan con un carácter político, como sucede de igual forma con nuestro entorno. La diferencia con el trabajo de Andreja es que lo político está inmerso transversalmente en el mismo contenido de la exposición, Andreja trabajó con lo político. lo que hace Andreja es trabajar desde lo transversal con lo político, pero en realidad no puede haber neutralidades en la estética

8. Estando la obra de Andreja en el espacio de una institución, ¿cómo consigue o no el mantenimiento del sistema ideológico que rige la “institución arte”?

Joseph Beuys el arte como sistema social

En esta relación institución-arte. En la exposición hubo varios momentos de tensión entre lo institucional y la exposición en sí. El primero fue cuestionar si lo que hacía Andreja hacia era arte o no desde el interior de la institución, como en el exterior. **Otro momento fue cuando había alguna convocatoria del museo para las actividades la gente era poca, pero cuando la gente convocaba a su gente, era mayor el número de personas que venía.**

**Otro momento de tensión fue el se sabía que el museo era un espacio no natural para todas las personas que venían de las organizaciones civiles, que era un lugar alejado, que se tenía que pagar transporte por la distancia, a la gente le costaba llegar hasta el museo y eso fue algo que supieron todo el tiempo. Esto generó que los integrantes de las diversas organizaciones civiles sólo fueran al museo a sus actividades, a lo necesario y cada organización convocaba a su gente a asistir a las propias actividades, y así era cuando había más gente, ya que cuando el museo convocaba e invitaba a participar en las actividades programadas por la institución, había menos gente. Ello denota que la apropiación del público hacia el museo como un espacio para la discusión o la charla, es muy poca. El museo**

**generalmente se ha quedado en el espacio “neutral”, en el que no sucede nada, un lugar que pareciera estar fuera de la sociedad, pero que en realidad forma parte (pertenece a la misma) de ella y es creado por la misma. Sin embargo, la contrucción que se tiene del museo dentro del imaginario genera que no se pueda concebir de una forma distinta, ver este espacio como una oportunidad de diálogo y discusión de ciertos temas que nos involucran a todos, que es lo que también.**

Con esta exposición era también lo que intentaban hacer un poco. Invitar a otros públicos a acercarse al museo y así que se rompieran un poco estos pilares de la institución, en la que sólo puede entrar cierto tipo de gente, en la que grupos particulares son los que “pueden” entender el discurso del museo y de alguna forma esto también se trató de romper, pero más que romper fueron puntos de tensión entre la institución y los públicos.

Por un lado sabían que el MUAC, tenía algunas dificultades geográficas principalmente para presentar un tipo de exposición que se pensaba con mayor cercanía con el público. Sin embargo, era el lugar que tenían para presentarlo. En algún momento habían pensado la exposición para el museo casa alameda, o un espacio más pequeño que estuviera al alcance de la gente llegar a él, no obstante, la situación se fue acomodando en el MUAC, ya que hubo un espacio libre y fue finalmente por el MUAC por el que se optó.

Ella no trabaja en el museo ingenuamente, sabiendo que en el museo hay jerarquías y relaciones de poder. Andreja sabía muy bien que dentro de una institución, el museo podía tomar este tipo de exposiciones como una especie de “purificación”, mostrándose hacia el exterior como una institución incluyente y “abierta” a presentar trabajos que se vinculen con cuestiones sociales. De esta manera Andreja estaba consciente de que su trabajo corría el riesgo de instrumentalizarse no desde la artista si no también desde las instituciones; por otro lado, también sabe que hay público que asiste a los museos y que éste puede fungir como una plataforma de visibilidad, de estos trabajos autoorganizativos que conviven con el mismo espacio urbano y que no se toma en consideración.

Esta forma de visibilidad no cumple sólo una función informativa, sino que se pretende que el público se incentive a actuar y que observe que

hay otras formas de ruptura dentro del sistema capitalista que pueden ser posibles. Puesto que dentro del sistema en el que estamos inmersos, pareciera que no hay alternativas para salir de él, pero ésta es una forma de decirle al público que hay otros caminos de cuestionamiento y actuación.

9. Si tuvieran que definir en una palabra la exposición *Conquistando y construyendo lo común* de Andreja ¿cuál sería?

Es difícil definirlo desde una sólo mirada, pero yo diría que fue experimental, nos hizo repensar a muchos desde el papel de la institución, del arte y el propio, desde el interior, a ustedes también que estuvieron trabajando de cerca. Sobre todo la relación con el otro, cómo acercarte e involucrarte con el otro, cómo empezar a convivir con el otro, con la alteridad, que lo común no es algo dado, si no que se va construyendo.

Nos hizo cuestionarnos sobre nuestro propio papel desde la institución y lo seguimos repensando, eso fue lo que me dejó la exposición de Andreja.

La parte de lo común, ni las propias organizaciones en algún momento sabían cómo se estaba construyendo “lo común”.

Sabemos que el museo no es un espacio en el que mucha de las personas se identifique, por su propio proceso histórico en el que converge que parece que el museo es a parte de la sociedad y en realidad también forma parte de ella. Sin embargo, en el imaginario se ha construido que solo cierto tipo de gente se puede acercar al museo y que por lo tanto no es posible acercarse al discurso que se tiene en el museo.

NOTA: Algo que me llamó la atención fue que cuando Amanda empezó a hablar sobre la institución comenzó a bajar la voz. Porque es un papel cuestionador el que ella misma tomó dentro de la institución, siendo que ella pertenece a la misma y me parece interesante resaltar que hubo estos puntos de tensión también al interior. Que ella es consciente del papel de la institución como una institución de jerarquías y de poder, que el museo es eso, pero que también desde adentro de la institución se pueden hacer cosas sin que se instrumentalice (W. Benjamin) las acciones, las exposiciones o el mismo arte. Que es posible hacer cosas desde dentro y visibilizar y cuestionar muchas cosas del arte y de la propia institución- arte. Meterse a los sistemas sociales, involucrarse y romper un poco con la idea de que el arte puede involucrarse en esas cosas, que no le corresponde al arte entrar, que debería ser más neutral y apolítico. Que de alguna manera la exposición se involucra en estas vertientes, con sus pros y

sus contras, sus límites y sus consecuencias de también entrar en estas líneas. Ella también platicaba hace poco de la exposición de Andreja, sobre la parte de la ética que resaltó y me hizo pensar cómo se relaciona con la educación, empezar a pensar una educación distinta desde otro tipo de instituciones, una educación diversa.

**Entrevista con Alejandra Labastida, curadora de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* de la artista Andreja Kulunčić realizada en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo**

Entrevistadora: Isis Yépez (I)

Entrevistada: Alejandra Labastida (A)

I: Tengo entendido que Andreja fue invitada a la exposición de *Europa del Este* y mi pregunta se dirige más hacia ¿qué fue lo que las impulsó a invitarla a la primera exposición con su primera obra y posteriormente a una exposición individual o cómo fue ese proceso?

A: La exposición de *Europa del Este* no la curé yo. En realidad lo que hicimos para esa exposición fue que invitamos a curadores de diferentes regiones que nos interesaban como del sureste de Asia, de África, que nunca se hizo, y de Europa del Este.

Yo lo que hice fue que busqué a diferentes curadores de Europa del Este, nos enviaron sus propuestas y nosotros elegimos una. Entonces escogimos la de un colectivo que se llama DeLve I<sup>1</sup>. Integrado por Ivana Bago y Antonia Majaca; ellas hicieron una selección de artistas de Europa del Este con diferentes piezas, pero no querían que fuera una propuesta exotizada de la región, por lo que pensaron en artistas que también hicieran trabajos sobre Latinoamérica o México y de esta forma que hubiera una especie de diálogo y no se quedara sólo en “el arte en Europa del Este”, como en ocasiones sucede con algunas exposiciones nombradas como “el arte en México” y lo que muestran son como únicas problemáticas el narcotráfico y cosas por el estilo.

Entonces, invitaron a Andreja porque ella trabaja con comunidades, habla español y además ha trabajado ya en América Latina. Aunado a que tenía este proyecto, que ya había empezado, sobre la autoorganización. Todo ello se vinculaba con el contexto de la exposición que tenía que ver con

<sup>1</sup> DeLve | Institute for Duration. <http://aahvs.duke.edu/people/profile/ivana-bago> Consultado el 3 de diciembre, 2014

**cómo habían cambiado ciertos valores, conceptos y ciertas concepciones de “la comunidad” específicamente y ciertos valores de “lo común” durante y después del comunismo , qué era lo que pasaba con esos conceptos y también con las vanguardias, cómo iban cambiando esos momentos utópicos de lo común y de qué manera se habían transformado ahora. En ese sentido muchas de las piezas hablaban de eso, por lo cual funcionaba muy bien la pieza de Andreja, donde justo se buscaba qué era “lo común” ahora y en el contexto mexicano.**

Lo que hicimos primero fue que vino a una residencia, invité a Amanda a participar en el proyecto, en ese entonces no trabajaba en el museo. En esa primera etapa Andreja estuvo un mes explorando y trabajó, no con todas porque hicimos una selección, pero con la mayoría de las asociaciones con las que trabajamos al final; las conoció, fue a las organizaciones, hizo entrevistas y videos. Estuvo aquí en México como un mes y se regresó; eso iba a ser la pieza para la exposición.

Después las curadoras vinieron a México y cuando se dieron cuenta que nadie tenía ni idea de qué sucedía en Europa del Este, que no había ningún contexto que pudiera funcionar y que en realidad sí valía la pena hacer un primer acercamiento con una exposición que se concentrara en Europa del Este y después lograr hacer lo que ellas estaban planeando, pero en ese momento no tenía mucho sentido porque nadie tenía ningún contexto como para poder realizarlo. Entonces cambiaron muchas cosas, como la propuesta curatorial, además hubo algunos problemas de presupuesto y ahí ya no tenía mucho sentido la propuesta de Andreja. Así, escogieron otra pieza de Andreja que hizo en Suiza, llamada ONE VOTE TO ONE cuando la realizó estaban remodelando el Parlamento Suizo, lo que hizo ella es que organizó a los migrantes para que ellos donaran al Parlamento para que fueran reconocidos. Ya que el argumento para los migrantes es que es una población no productiva, que son un lastre para la sociedad, etc. Por lo que querían mostrar era que en realidad no es cierto todo eso, que es una población laboral que aporta mucho a nivel económico. Al final nunca aceptaron el dinero, porque tenían que poner en un tabique quién había donado al Parlamento e iba a aparecer como los indocumentados “le son papie” que son “los sin papeles”. Y que yo recuerde hasta la fecha no han podido donar al Parlamento.

Ese fue el proyecto que presentamos primero y el otro quedó en el aire. Pero ya habíamos contactado a gente, habíamos hecho un primer acercamiento a ese trabajo, por lo que de pronto surgió un problema casi ético de continuar con el proyecto y no dejar a medias un trabajo en el que...tú conoces a Andreja y algo

que me gusta mucho de ella es que sí es muy comprometida y que a la hora de trabajar no lo hace por cuestiones oportunistas de “voy, tomo el tema, tomo las fotos y me voy”, además ya se había construido esa relación. Entonces nos causaba un poco de conflicto a Amanda y a mí dejarlo en la nada. Pero tampoco había ningún apoyo, ni dinero, hubo un cambio de curador en el museo<sup>2</sup>, es decir, no contábamos con ningún apoyo. Entonces lo que hablamos con Andreja fue que nos interesaba a nivel profesional y ético continuar con el proyecto, a lo mejor no tan ambicioso como lo habíamos pensado porque no había dinero, que si le interesaba podíamos buscar un espacio pequeño, como Casa Vecina o en la Galería de la UAM, hablamos con Guillermo Santamarina del MUCA Roma; no lo pensábamos para el MUAC, era simplemente para por lo menos cerrar y no dejarlo totalmente abierto y al aventón y Andreja por supuesto dijo que sí. A la mera hora por circunstancias internas en la programación del museo, hubo un espacio y se interesó María Inés<sup>3</sup> por el proyecto y nos dieron una sala con un poco más de presupuesto y el proyecto se volvió a readaptar para un museo. En un principio Andreja no le interesaba la idea de presentarlo en el MUAC porque decía que estaba completamente aislado de la ciudad y del espacio público, entonces en un primer momento habíamos pensado en Casa Vecina, por ejemplo, es decir, un enclave que estuviera muy cercano, muy urbano, que la gente fuera pasando y se pudiera meter, a diferencia de “ir al centro cultural” con un acercamiento completamente diferente. Eso también fue adaptando la naturaleza del proyecto, el cómo se hizo.

I: ¿Por qué se eligieron a las asociaciones civiles como grupo que se vinculaba con el concepto de “lo común” y no otros grupos de la Ciudad de México que también podrían entrar?

A: **Lo que le interesaba a Andreja era hablar con gente que ya tuviera cierta experiencia, conformaba y que hubiera generado una infraestructura de lo común, pero que fuera independiente del estado. Porque es muy diferente desde Europa del Este hacer esa pregunta, ahora está cambiando todo porque justo acaban de entrar en la Unión Europea y eso va a transforma absolutamente todo, pero “lo común” para ellos en realidad era parte de la ideología estatal, del régimen. No había necesidad de preguntarte por lo común porque todo se basaba en la idea de lo común. En cambio en un régimen capitalista es muy diferente, le interesaba (a la artista) cómo se iban creando este tipo de cosas; un poco con la mira a pensar que sabía que estaba a punto de cambiar eso en Croacia, que están a punto de que todo eso se transforme y de alguna forma con la idea de que pueden aprender**

---

<sup>2</sup> MUAC

<sup>3</sup> Curadora en jefe en ese entonces del MUAC

**de otras sociedades que ya han estado en regímenes capitalistas, con situaciones precarias, no en las mejores condiciones, que tampoco Croacia es el país más rico, está bien, pero tampoco...Incluso aprender qué tipo de organizaciones podían surgir en la sociedad, lo que nos pedía era que si se hubiera creado en los grupos ésta estructura más sólida.**

Si te das cuenta, en diferentes etapas, pero la mayoría de las organizaciones en las que trabajamos tienen una experiencia bastante grande. Sin embargo, nosotras (Alejandra Labastida y Amanda de la Garza) tratábamos de explicarle (a Andreja) que es ambiguo, que muchas de ellas nacen completamente civiles y autónomas, pero la forma de ir trabajando es ir negociando con el gobierno para que de dinero. Eso fue algo que le tuvimos que hacer entender, que era una situación híbrida, en la que es muy difícil completamente ser autónoma y lo que sucede es que las asociaciones demandan lo que el Estado les tendría que dar, no es que estén demandando nada fuera de lo común, se organizan para demandar eso, y hay problemáticas, en algunas de ellas (organizaciones) sí hay infiltraciones de partidos, sí hay intereses. Y todo eso era algo que teníamos que asumir, no íbamos a encontrar algo completamente pulcro. Porque al principio ella insistía mucho en eso y le decía que esa no era la realidad mexicana. Cada vez que una de esas organizaciones toman cierta fuerza se vuelven susceptibles de ser coptadas y empiezan a tener sus implicaciones. Eso es algo que ella tuvo que entender y adaptar a su idea, un poco utópica de esas organizaciones I: Como fuera de las instituciones...

A: Como completamente fuera del gobierno y de partidos políticos y demás

I: Ya hablando un poco más del proceso de la exposición ¿Cómo viste esta tensión entre Asociaciones Civiles y el museo, pensándolo como “institución-arte”?

A: Yo creo que es complicado, porque creo que al final, hay algo que supongo que tú sabrás, algo que han criticado mucho del proyecto y que a su vez se critica mucho de estas prácticas de *social practice* y demás. Es como esta especie de instrumentalización de estos agentes externos al mundo del arte para hacer piezas, pero en realidad eso también es peligroso, porque esa visión es la que objetiviza más a estas personas, en lugar de verlas como **sujetos de negociación y de diálogo** y que están actuando y que están tomando una acción también y están tomando su espacio como una relación de “ocupación del espacio” de ambos lados. Es como si fueran niños que trajéramos, en realidad estas personas, y tú lo viste en muchas de las pláticas, la mayoría tiene unos colmillos que nos dan 15 vueltas, entonces en realidad yo creo que esta gente entendió muy bien que el proyecto era interesante, que la artista tenía buenas intenciones y preguntas genuinas, pero que al mismo tiempo el **MUAC podía ser una plataforma de visibilidad que les podía ayudar** a conectarse con

otras instituciones, a conformarse, a conseguir apoyos. Eso es algo que Andreja tiene muy claro, el momento del arte contemporáneo, que tiene ahorita una potencia de visibilidad muy importante y este tipo de espacios lo tienen. **Traer estas organizaciones dentro de esta plataforma, más allá de que el museo lo utilice para legitimarse, también hay que verlo del otro lado, cómo estas organizaciones pueden utilizar las estructuras del museo para ayudar en su proyecto, para avanzar en su proyecto, o no.** Hay que ver los dos lados de la moneda y ver sólo un lado en realidad se hace muy peligroso porque es asumir que estos no son agentes de diálogo, que son agentes subordinados que no tiene su propia... y bueno y tú lo viste, en la experiencia no tiene nada que ver.

Ahora tuvimos, no sé si viste al proyecto de María Thereza Álvés del *Retorno del Lago*<sup>4</sup>

I: Sí, al principio

A: Porque ese también ha sido un poco una continuidad, yo creo que estaría bien que hablaras con Cecilia, para ver cómo ha funcionado con eso. Pero por ejemplo, en la inauguración vino Calpulli, Angélica y ella ya se contactó Genaro, él es el que lleva el museo comunitario de Chalco del otro proyecto y ya se conectaron. Por lo menos Angélica entendió muy bien, porque Calpulli está en un momento menos consolidado que los otros y entendió muy bien cómo esto puede ayudarlo a funcionar, y se ha ido haciendo esa red de la que hablábamos y que es un poco difícil, pero ha sucedido naturalmente. Tampoco va a ser que mañana va a cambiar todo el mundo, pero sólo el hecho de que Calpulli haya entendido estas cosas y le haya funcionado... Por ejemplo, ésta vez que la vi en la inauguración, me dijo que le gente le seguía habando por lo de los anuncios y entonces ahí se ve ese momento de conexión de visibilidad que sí funcionó a cierto nivel. Es mucho más claro en ellos porque son un grupo más pequeño y con menos trayectoria, los otros están más consolidados, que no sé qué tanta diferencia les haga. Habría que tal vez hablar con ellos tiempo después para ver qué han pensado, pero en ese sentido yo creo que funcionó muy bien, que atrajo a públicos muy diferentes.

Convendría platicar con Cecilia porque también fue muy fuerte lo de Chalco, entonces lo que fue bueno que nosotros no logramos hacer es que hicieron

---

4 Exposición realizada en el MUAC en el 2014

muchas visitas para ir a Chalco y la última fueron muchas personas a conocer el lugar. Esa parte nos faltó y también llevar la exposición a las organizaciones, de ahí la última que todavía decía que tal vez podía hacerse, pero nosotros no podemos decir si no hay un interés, si no la van a cuidar. Esa era un poco la idea de que viajara la exposición, pero no ha sucedido la parte de ellos que tenía que suceder.

I: Ahorita que mencionabas la relación con el público, cómo se pensó específicamente en la propuesta de Andreja que a lo mejor no se vio o sí se vio en la exposición

A: ¿con la interacción con el público?

I: La idea era hacer que la exposición fuera como una especie de dispositivo que presentara estos casos como ejemplos, pero que eso sirviera un poco como un pretexto para llamar a que la sala se activara y se discutiera sobre el tema. En ese sentido, creo que funcionó, algunas veces mejor que otras, tú sabe mejor que yo porque tú puedes saber mejor esas cosas, yo en realidad en cada proyecto, si sucede algo, una cosa, yo siento que ya es suficiente. Por ejemplo, toda esta cosa de las organizaciones, de los grupos independientes de arte y demás que fue un montón de gente y que luego se replicó en Casa del Lago, eso ya sigue, ya continúa y de alguna forma surgió ahí con ese pretexto, eso ya se me hace algo muy bueno. La experiencia también es algo que creo que se tiene un poco “educar” al público, que es algo relativamente novedoso en México, este tipo de exposiciones más documentales y de más participación. Pero creo que se está ampliando y está sucediendo y que es un primer paso. Yo creo que tú podrías tener una mejor, estuviste más tiempo ahí como para darte cuenta de esas cosas, como que me doy cuenta que sucedieron esos y también ahorita lo que está sucediendo sobre cómo organizarnos con lo de Ayotzinapa y el otro día vi que Ignacio mandó el kit de herramientas para la autoorganización y es algo que surgió de ahí.

Después Andreja tuvo una segunda exposición en Croacia donde juntó los distintos proyectos, presentó el proyecto de México y ahí sí hizo una especie de tercera etapa y los presentó todos juntos en Zagreb e hizo una especie de kit de herramientas que eso es algo que de alguna forma no llegamos a hacer aquí y también el problema fue la distancia, para que suceda eso Andreja tiene

que estar aquí, trabajar mucho el idioma y demás. Eso es algo que para mi faltó y yo estaba esperando que sucediera ese momento objetual y que de alguna forma no llegamos, pero sucedió en la siguiente versión y trabajar a distancia proyectos comunitarios es muy muy complicado y sin mucho presupuesto y eso siempre complica las cosas, pero sucedió en el que sigue. Entonces creo que estaría bueno que hablaras con ella, también es un poco entender los proyectos en diálogo no nada más como que “sucedio esto”.

De alguna forma el proyecto de Andreja fue el primero, hubo el Jardín de Academus hace mucho que hizo esta cosa como de comunidades, pero eran comunidades muy específicas, pero creo que fue bastante exitoso también, pero de ahí Andreja hizo este ejercicio que preparó mucho tanto al equipo del museo como al público con el proyecto de María Thereza de Alves que funcionó muy bien y el hecho de que Andreja hizo este proyecto antes y ahora vino aquí y ahora lo está presentando en Zagreb. Son proyectos un poco a largo plazo y si los vas interconectando es más fácil ver qué fue lo que realmente sucedió como nada más ver lo que sucedió en esos tres meses en el MUAC. Yo pensaría en eso y en el hecho de que Calpulli ahora esté conectado con los de Alves y con los de Chalco, en cómo se sigue activando eso en las organizaciones. Que más bien es ver cómo se sigue activando eso a largo plazo, eso se me haría lo más interesante, aunque hubo ese momento que fue el detonador. Si no hubiera ese momento parcial, visual y objetual que creamos, eso es lo que permite que se vaya continuando como una especie de enclave, si te quedas ahí tal vez contabilices cuánta gente fue, pero si luego ves que hubo una reunión muy importante de estos grupos de arte en Casa del Lago, dices, bueno, entonces pasó algo.

I: Y de toda esta propuesta social que tiene Andreja ¿tú qué rescatarías de su trabajo?

A: A mi lo que más me interesa de Andreja, además de pensar esos temas tan importantes en el museo de abrir el espacio y tomarse la idea de que el museo es un espacio público en serio, con ciertas responsabilidades sociales y pensar en acudir a otro tipo de públicos, más allá del público especializado o de la rúbrica cultural, me parece vital. Ahora, hay como una delgada línea entre eso y artistas que sí son bastante problemáticos.

Yo lo que más rescato de Andreja y por lo que definitivamente decidí continuar el proyecto fue este lado de ética laboral, tal cual, una cosa de profesionalidad y de ética humana y de relación. La forma como integró a cada una de las organizaciones incluso, lo decíamos un poco en el texto, que hay un momento en que lo reconoce como colaboradores, tanto así que....hay cosas como imagen, título, cosas de contenido que son... el título de una exposición es como la firma del curador o del artista, dejar ir es y que lo decida gente que no conoce los códigos, semánticos, verbales, moda, etc. Dejar ir eso, o por ejemplo la imagen de los comerciales, eso fue un problema internamente en el museo, hubo mucha tensión hacia eso porque no se reconocía como un objeto de arte, porque los lenguajes eran lenguajes que eran completamente fuera del circuito y que se podían interpretar como gubernamentales, pero esa era la forma en que se estaban expresando estas asociaciones y eso era lo que querían decir, entonces, el dejar ir eso, de verdad habla mucho, yo trabajo con muchos artistas y hay este momento egocéntrico, maniático y obsesivo de cuidar el lenguaje porque así es como nos comunicamos, el tipo de lenguaje visual, comunicativo de las piezas que el ver a alguien realmente dejar ir toda esa parte sin tener un descuido formal en ningún momento. Respetando lo que ellos están diciendo, pero al mismo tiempo estaba muy centrada (Andreja) en la instalación, en cómo fuera, que fuera una instalación digna y seductora y sin decir como "bueno, los papelitos y lo que sea", todo fue un gran trabajo, pero sí aceptando y reconociendo (a las organizaciones) como verdaderos colaboradores, yo creo que eso es muy muy importante, porque a mi también me costó dejar ir el título, porque lo presentas como tu proyecto, entonces hubo ese momento de sí salirse de los códigos del arte para priorizar, no sólo el contenido, más que el contenido, la relación de colaboración con el otro, aunque nosotros no estuviéramos de acuerdo con el título o no estuviéramos de acuerdo con todo lo que decían, el enfoque del contenido de los anuncios, por ejemplo. Más allá del contenido, de la carátula, era la relación de colaboración.

Eso fue para mi un aprendizaje muy importante y eso es por lo que defendiendo el proyecto a capa y espada y cada vez que, claro, la gente habla sin averiguar mucho, pero yo siempre tengo la certeza de defender el proyecto porque conocí de cerca todo esos procesos y sé que el proyecto continúa y sé que estamos en contacto porque quiere hacer algo en Latinoamérica y estamos buscando un espacio para que lo siga haciendo. Es algo que ella va a seguir haciendo y que además, pues no me quiero poner purista y es su chamba y cada quien tiene

que vender, pero Andreja, también eso lo permite el sistema en el que está, también tiene ventajas porque no tiene una galería y no vende sus proyectos, ella da clases y vive de dar clases, sí ha vendido sus proyectos a algún museo o algo así, pero en realidad ella no vive de comercializar su obra, que cabe decir que en Zagreb ahorita no hay un sistema de mercado de arte, seguro va a haber muy pronto, pero yo fui hace un año, dos años y no existía una sola galería, una sola no existe, todo funciona a base de becas del gobierno, no existe un mercado del arte, los artistas que venden, venden en galería italianas, pero no existe eso en Zagreb. Hay que entender un poco el contexto, tiene un sistema que le permite hacer eso. Para nada me interesa esta cosa purista, pero eso también ayuda de alguna forma, a ella le da cierta libertad porque no tiene que pensar en ningún tipo de restricción comercial o de estrategia comercial en todos sus proyectos.

I: Ayer con Amanda hablando de otros artistas que también manejan esta parte social, me comentaba un poco sobre la estética relacional, qué diferencias ella veía entre el proyecto de la propuesta de Andreja y esta otra contraparte de la estética relacional porque en ciertas cosas sí se parecen y en algún momento te puede confundir ¿cuáles son los elementos que tú diferenciarías a Andreja de ésta?

A: Me voy a repetir y además no he leído de estética relacional, porque no me interesa demasiado, no te puedo decir históricamente y darte artistas y demás, te inventaría, pero te voy a repetir mas o menos lo mismo. Es esa diferencia entre cómo consigues, en el caso de la estética relacional, no sólo tus colaboradores dentro de la pieza, si no al público, cómo reconoces a tus colaboradores. Yo creo que el problema de la estética relacional es que está centrado una vez más en el artista, la pieza y en sus decisiones formales y en ese sentido, muchas veces los agentes externos al arte con los que te involucra antes para reproducir la pieza funcionan más como materia prima y la forma en que se presentan en el museo y la forma como están concibiendo al público es también bastante pasiva, aunque parece que está haciendo esta cosa como casi interactiva, en realidad no porque todo ya está dado, no hay un cuestionamiento, no hay una crítica, no es como “sentémonos nosotros cuatro estoy yo como artista y también está el público y con base en esos tres vamos a ver qué sucede con esto que yo estoy planteado”, como artista que está planteando estas reglas de juego, pero hay estos tres operadores que todos funcionan como enunciadores, yo lo

que pensaría sería que, te digo no quiero hablar mucho de estética relacional, pero mi sensación sería esa, que son procesos mucho más estatizados, que si son más entendidos, no lo estoy diciendo de manera peyorativa, en donde sí la pieza como tal, su resultado final y la autoría del artista es mucho más importante y mucho más clásica y eso crea una relación muy diferente, tanto con la gente con la que trabaja, como con el público.

I: Metiéndonos más a los textos, Hal Foster menciona el concepto de “mecenas ideológico” en el texto del artista como etnógrafo, desde tu mirada como curadora y como colaboradora en esta propuesta de Andreja ¿cómo logra Andreja desplazarse fuera o dentro de éste término?

A: De ese texto ya no me acuerdo, ese sí lo leí. No quiero referirme a Hal Foster porque no me acuerdo exactamente, tendría que volver a leerlo para ver desde dónde está hablando, pero tiene que ver con los lugares de enunciación. **El problema es que si tú en una regla del juego hay alguien que tiene la voz de autoridad, ese es el que va a estar cambiando, como en esta mirada que está en un punto de vista privilegiado, el mecenas sería de alguna forma esta mirada que está privilegiada y que tiene un lenguaje específico y que abarca y que todo va a funcionar en relación a sus reglas, a su estética, a su lenguaje y eso, entonces, el acercamiento es muy pequeño.**

La diferencia con el trabajo que yo veo de Andreja es que nunca sucede, ella viene con ideas y es bastante clara en ello, lo que me dijo ami fue “quiero reflexionar sobre lo común, porque para mí lo común es esto, quiero saber lo que es lo común en otros lugares” y sí hubo momentos de ingenuidad de su parte, pero fueron cosas que fue entendiendo y que se fue ajustando. Yo creo que la diferencia sería ese lugar de enunciación. **Si el artista se reconoce como una voz de autoridad, especialista y demás o si el artista está en esta situación de investigar**, pero renunciando un poco a esta idea...., lo que pasa es que los etnólogos y los antropólogos tienen como este aparato crítico e infraestructura con la que viajan, llegan y catalogan dentro de esa estructura, entonces siempre es sumamente occidental y demás. Un poco funcionaría así, qué tanto Andreja es capaz de trabajar sin este aparato crítico o estructura crítica que la soporte para decir mas o menos lo que ella quiere, pero sin que nuble su capacidad de diálogo con el otro. Y de alguna forma ella sabe mucho, digo ella da clases, no tiene un acercamiento teórico, es un acercamiento muy directo a las cosas,

sin ser ingenuo y pretender que no tiene todo su bagaje, evidentemente ella tiene todo un bagaje, digo ella es ella en su contexto. Pero no siento que haya todo ese aparato detrás de ella que claramente la posiciona como lugar de enunciación dictatorial en la relación. Ya sé que me estoy repitiendo pero es el elemento que más rescato, **el cómo producir ese momento de diálogo en donde se disuelve la voz de autoridad en el arte que es la autoría.**

I: Y que es tan complejo porque, de alguna u otra forma está respaldada por una institución

A: Por supuesto, por eso te digo, no es ingenuo, ella está llegando al MUAC y con nosotras como curadoras y en una infraestructura, pero dentro de ese contexto, que tanto te puedes mover, y estos ejemplos aunque parezcan menores, no lo son y no es que sea lo más importante, si no que ésta es una forma muy clara de visibilizar ese tipo de “desviación”, de modelo, eso decíamos como del título y del contenido y ese tipo de cosas que hablan de un esfuerzo bastante crítico al dejar ir es lugar, Aunque por supuesto que hay una artista y por supuesto que ella planteó la pregunta, tampoco es que hay que idealizar la utopía, pero dentro de todo, realmente había un trabajo constante de hacer eso y fue algo que dentro del proceso todo tuvimos que hacer y en ese sentido fue importante y que de alguna forma **forzó a la institución a pensar en otros públicos a salirse de su rol y de laguna forma eso sí abrió campos.**

I: Tú qué viste, además de lo que ya me platicaste un poco de estas tensiones entra la institución, el artista y por otro lado, las asociaciones civiles ¿Cómo viste que Andreja pudo lograr o hacer una especie de quiebre con el mantenimiento del sistema ideológico de la institución arte?

A: Simplemente es como, ahí un poco el truco es que no se trata tampoco de quebrar, hay una cosa un poco ingenua de la crítica institucional que en realidad esa misma crítica se hace desde la institución, cuando Haacke estaba hablando de que los chicos que daban dinero al MOMA eran los tipos que producían en napal, lo pudo haber publicado en alguna revista o periódico, pero realmente el efecto que hiciera una encuesta dentro del MOMA, entonces ahí claro, le están pagando, hay curadores, esas estructuras existen y todo, pero realmente tampoco se trata de hacer un gran quiebre. Una parte importante de la estrategia de Andreja es precisamente usar esa infraestructura que está y ese sistema para

visibilizar, porque lo que sucede es que esta plataforma de visibilidad que sirve para muchos intereses, también la utiliza, no es que la desmantele, la utiliza para fines que a ella le parecen importantes en el museo, pero no es realmente una transformación total, al final hicimos la exposición, que se inauguró, tuvo su invitación, su discurso curatorial, etc., se mantuvo todo ese protocolo, pero es más bien aprovechar esas estructuras que ya funcionan, que la gente ya tiene codificadas, para más bien colar otro tipo de cosas.

**Creo que a nivel de MUAC, lo que generó como tensión y novedad y que movió las cosas fue la estética y la integración de otro tipo de comunidades en el museo como público, que no consideraban, tal vez ni siquiera relevantes. El propio hecho de estar ahí en el museo y ver a esa gente que fue al museo, que nunca va, eso es muy importante. Porque de pronto estamos en el museo con otro tipo de gente y las exposiciones están enfocadas con gente de nuestro propio gremio, todo está enfocado a ese lado, el empezar a pensar en otras comunidades y en otros públicos, ampliar la base panorámica de a quién nos podemos dirigir y con quién podemos dialogar, yo creo que es lo más importante y que de alguna forma sucedió, quiénes son nuestros interlocutores, que los veamos como interlocutores, hacer un poco visible lo que no es visible “en el centro del centro”, aunque están aquí.**

Tiene que ver con eso, más que hacer un quiebre total, al contrario, se usan esas estructuras para dentro de ese código de visibilidad que ya todo mundo maneja y que se siente cómodo, incorporar cosas, públicos y agentes fuera de la zona de confort.

I: ¿Crees que esto esté relacionado con la politización del arte o en si el arte ya es político?

A: Esa pregunta está tremenda, es una plática infinita. Por supuesto que lo politiza, pero lo politiza de una manera no tan obvia y espectacular. Porque generalmente las piezas que se reconocen como políticas son piezas súper polémicas. Este es un proceso mucho más sutil, que de pronto me parece mucho más potente e incluso violento, que... no se trata de comparar, pero de pronto estas obras que presentó Teresa Margolles que hablaba de Juárez, quedaba claro que era desde una postura política porque de alguna manera es

un tipo de arte que ya está totalmente reconocido en el medio y, sin desmeritarlo en absoluto, pero de alguna forma ya está codificado y ya se puede leer dentro del museo, a veces menos, a veces más. Hay momentos en que no. Está el caso de Erik Beltrán que estuvo en el Tamayo, que tuvo una pieza y parte del proyecto mostraba.... No era ninguna información nueva, había como una cosa de genealogía y anatomía de Atlacomulco y la cerraron, duró tres semanas, no se dijo “se censuró”, pero era un proyecto que iba a durar meses, nadie dijo nada y ahora tampoco se dice que es por eso, pero la directora renunció, se terminó su contrato y nos lo renovaron. Sí hay piezas que de repente tocan en ciertos contextos puntos que van un poco más allá, aunque me parecen muy interesantes, de pronto ese momento un poco espectacular. Yo creo que este es un esfuerzo de otra temporalidad, a largo plazo, pero que definitivamente es igual o más impactante porque tiene que ver con los agentes. No es tanto el objeto que sucede sino la apertura o giro de tuerca donde se pueden incluir otros interlocutores y se puede pensar el arte desde otros procesos. En cierto sentido, es tal vez mucho más fuerte el quiebre que de pronto una pieza súper espectacular, emotiva y directa, que trabaja en otro sentido, pero en éste sentido es más un esfuerzo de largo aliento, de estar insistiendo con los interlocutores y qué significa un espacio público, lo pensaría más como en diferentes lógicas temporales.

I: Finalmente, si me pudieras definir en una frase o palabra el trabajo que hizo Andreja con la exposición

A: Lo que hizo fue como un espacio temporal de unión, de diferentes puntos y diferentes actores para reflexionar sobre un concepto en específico de autoorganización. Toda esta idea de autoorganización es muy importante pero al final lo más importante y lo que más interesa es crear estas situaciones que el arte funciona como una especie de enclave, pretexto o detonador para crear una red, aunque sea temporal o aunque sea sólo espacial, en donde se unan diferentes agentes que están pensando sobre lo mismo. Entonces, lo que sucedió fue un poco eso, por la temporada en la que duró la investigación, estuvimos conectados y trabajando con diferentes espacios de la ciudad, de pronto el MUAC entró dentro de esta red en la que no estaba, más allá de que estos públicos entren al MUAC, también el MUAC o nosotros, tú, yo, Ignacio, Amanda, que fuimos un equipo, entramos en esta otra lógica y en esta red y se hizo una especie de red, de diálogo, donde hablamos y nos vimos. Sobre todo

nos vimos y hablamos de las experiencias y por un momento cada uno desde su lugar de trabajo y desde su lenguaje, nos juntamos, creo que al final eso es lo más importante. **No me acuerdo tanto de la sala, digo sí, pero me acuerdo de “cuando fuimos a tal lugar...”digo, si me entiendes, me acuerdo de la gente y son esas conexiones. También nosotros nos salimos y nos conectamos a otros puntos.**

I: La relación un poco con el otro ¿no?

A: Sí, pero a nivel, **no es “el otro” de la “otredad”, si no con Angélica, etc.**, fue una cosa como muy directa y humana, porque al final eran las organizaciones, pero no era sólo eso, eran cada una de las personas y los diversos agentes y eso es lo que es muy importante.

Mira, otro ejemplo que siempre se me olvida, pero también es importante, que de respetar las otras lógicas. Nosotras queríamos que el anuncio estuviera María Luisa y al final fue Mariano, nosotros en relación a la afinidad humana y demás eran mucho más con María Luisa e incluso era una cosa estética, porque además ella se sabía, con sus vestidos y funcionaba mucho mejor en lo visual, ella es la que había trabajado desde un principio con nosotros, nos interesaba que fuera mujer, por un millón de razones nosotros queríamos que fuera María Luisa, pero la asociación votó, que según sus estructuras, que además nos parecían muy machistas, muy problemáticas, en muchos sentidos, decidieron que fuera Mariano y lo tuvimos que respetar. En otro contexto, otro artista, te lo juro que dice es mi pieza y yo quiero a María Luisa porque la que funciona es ella y fue así de, buenos, es Mariano y es Mariano, y estuvieron las fotos de él por todos lados, cuando la que había trabajado desde el principio con nosotros había María Luisa, por infinidad de razones le tocaba a ella y a todos nos dolió mucho, nos costó mucho trabajo, nos dio mucho trabajo, pero lo hicimos. Y esos no son detalles menores.

I: ¿Tú cómo viviste, hablando un poco de las tensiones que se vivieron en el museo, desde la llegada de Andreja, todo el proceso hasta la inauguración hubo, o por lo menos en mi caso yo sí sentía ciertas tensiones, como curadora tú que podrías decir, eso siempre sucede o no?

A: No, claro que no, hay proyectos que son fácilmente vendibles, pero en general

los proyectos que más me interesan tienen bastantes problemas internamente. Nos acaba de pasar con teoría del color que fue muy problemática y que finalmente cuando la vieron ya les gustó y sucedió todo bien, pero por mucho tiempo hubo intentos...como se les redujo el espacio y había problemas de presupuesto y luego luego lo primero que querían descartar era teoría del color, porque eran temas que no son tan vendibles. Hay como este tema que el museo es grande y necesita presupuesto y patrocinio y lo entiendo y hay una especie de lógica de conseguir exposiciones que puedan de alguna forma capitalizar al museo, que eso me parece bien, siempre y cuando esa capitalización te permita hacer los otros proyectos que te interesan.

Entonces, fue muy tenso porque para empezar la forma en que se decidió fue un poco extraña, no tenía el estatus de otro proyecto normal porque de pronto María Inés lo coló de una manera un poco arbitraria, sin pedir mucho permiso y eso y tampoco teníamos las herramientas internas para decir, bueno se aceptó y se hizo, etc. Todo era un poco extraño, había muy poco presupuesto, era una artista que nadie conocía, croata, no era una exposición sexy, no era sexy, entonces no había interés y por mucho tiempo fue ignorada totalmente y se va a hacer y ya está.

**Luego, cuando sucedió sí hubo un momento de tensión en donde se nos cuestionó fuertemente si ese era un tipo de proyecto que debería estar ahí o era más bien un tipo de proyecto que tenía que estar en MUCA Roma o que tenía que estar en otro espacio. Tal vez no era el tipo de proyecto, no que dijeran que estaba mal, pero que no era el tipo de proyecto que les interesaba para el MUAC, pero a nosotros nos interesaba cambiar eso. Sí el MUAC y sí tiene que tener, así como tiene Lance Whyman y tiene sus proyectos grandes, tener este tipo de proyectos que hablan a otro público y tiene otro tipo de intereses.** Entonces, tampoco te puedo contar los grandes detalles, pero sí hubo mucho estrés en que se concebía como un proyecto que no era para el MUAC.

La invitación... casi nos matan, porque la estética, entonces que era la estética SEMARNAT, que cómo iba el MUAC a tener esa estética. Entonces, es lo que te digo, no son cosas menores, esas cosas estéticas y de título no son cosas menores, son cartas de presentación y en un espacio de ultravisibilidad, en un espacio de arte contemporáneo esas cosas son muy de carátula con muy

importantes. Lo que más problema causó probablemente fue la invitación, fue esa imagen. Entonces, tú puedes ver cómo esos gestos que parecerían menores, no lo son y al mismo tiempo fue muy emotivo y fue muy lindo ver en la inauguración a Doña Carmen plantársele a Graciela (directora del MUAC) a ladito, así como de “quibo” y Graciela pues se castigó y ver todos en el museo. Tampoco hubo demasiada respuesta del mundo artístico, aunque sí después cuando hubo la convocatoria a los grupos independientes, sí hubo la respuesta, si fue tenso, pero son ese tipo de proyectos que son tensos, pero que después... **bueno Cuauhtémoc tiene otra visibilidad, pero que después se citan. Sabes, diciendo, bueno “es que el museo tiene un trabajo de ampliar sus públicos” y ahí “como en el proyecto de Andreja” en el momento de la experiencia quizá nadie iba y era un qué es esto, y es lo que te digo de la temporalidad, no es inmediato, y Amanda y yo éramos solas en el universo, nadie nos pelaba. Ustedes nos hicieron el súper paro, pero nadie daba nada por el proyecto y de pronto ahora se vuelve como un antecedente, siento que el proyecto de María Thereza no hubiera funcionado si no hubiera habido antecedente y de pronto de vuelve como es primera vez donde se hizo es esfuerzo un poco contracorriente, entonces sí sientes un precedente de que eso es algo que puede funcionar y que sucedió.**

Pero en ese sentido, a largo plazo te das cuenta que puede ser algo que se cita y por ejemplo, el otro día tuvimos un plática sobre ética, etc. Y de repente dices, si quieres hablar de ética profesional es importante este proyecto por esto y por esto, es decir, son proyectos que tienen una densidad de otro tipo y que parecían que a largo plazo, es difícil, yo en algún momento pensé, pues lo sacamos y ya es tan complicado y a distancia, etc., pensé que iba a ser un proyecto menor, pero en realidad si ves para atrás, por lo menos para mi y para Amanda sí fue un proyecto importante y en nuestra carrera. Ahora, creo que ya no sucedió, pero Cuauhtémoc quería realizar unas pláticas a la ENAP, no sé qué pasó y él quería que yo hablara del proyecto que hice de danza de Arrecife y le pidió a Amanda que hablara sobre el proyecto de Andreja, entonces ahí te das cuenta no pasó tan desapercibido. Sí abrió ese campo y sí sentó como un antecedente que también fue como el primer esfuerzo a nivel curatorial, porque Jardín de Academus fue muy pronto, cuando se acababa de abrir el museo y no nos involucramos, nada más se hizo una producción afuera, no fue realmente un esfuerzo del museo y tenía que ver con la infraestructura de González Casanova, sí incorporó comunidades, pero fue muy diferente, no fue

un proyecto que se haya apropiado el equipo del museo y éste sí siento que fue el primer proyecto del equipo del museo en ese sentido, de creación de comunidades y creación de públicos.....No fue una frase

I: muchas gracias por la entrevista

A: No y que tu hagas tu tesis es otra cosa, porque tu ves de pronto exposiciones que van y vienen con nombres y tal vez a la inauguración va tal y tal, pero la verdad es que luego, ya no se escuchan más, tampoco digo que ahora sólo quiera curar proyectos de arte social, no es eso, pero de repente es interesante conocer otras intensidades y otros niveles lógicos que otras exposiciones y yo creo que en un museo tiene que haber de todo, sería una aburrición total que fueran puros proyectos de *social practice*, tampoco funcionaría, pero sí es tratar de figurar. Deberías hablar con Ceci, velo porque sí siento que es una experiencia diferente, pero que Calpulli se conectó con Genaro y se resultó muy bien esta parte, pero también tuvo bastante tensión, pero la idea de llevar gente a Chalco funcionó mucho mejor, entonces tal vez si en tu tesis te enfocas en el caso de Andreja, pero también pensar cómo *social practice* podría entenderse como un esfuerzo de largo aliento, en lugar de ver piezas puntuales, ver cómo el trabajo de diferentes artistas a lo largo del proyecto está abriendo otros caminos, pero más como otra temporalidad y no sólo como una pieza que queda en el álbum familiar y en ese sentido te podría ayudar. Sé que tuvo sus problemas también la exposición, pero también se acercó desde ese nivel humano.

## Transcripción de Entrevista con la artista Andreja Kulunčić

Entrevista via *skype*

Andreja Kulunčić (A)

Isis Yépez (I)

A: ...add something a little bit more, like a circus, in a something you don't expect but you get, something that was not expected but you get it like a little bonus, no sé cómo se dice, you also know that you was thinking one thing and then had happened something else. I think all of us were doing the normal job, but still **the game** something little bit different than we were... I don't know how to summarize but I think this was very important for all of us, that's why we were so enthusiastic, you know.

We will get something out that wasn't expected and that was because all of us gave something to other and this form, this circus I think was very precious.

I: **¿Hubo alguna replica de la exposición en algún otro lado?**

A: Eso forma parte de las *Estrategias creativas*, so.. no sé si te lo envié, pero está todo en la página, no sé si esa es realmente la pregunta, te lo voy a mandar para que lo veas.

In 2011 fue la primera exposición relacionada a *Estrategias creativas*, después fue en el MUAC, después fue en Zagreb y puedes ver el "toolkit", después fue en un país muy pequeñito donde yo crecí, después eso es Gratz, la Galería Rota, so, estuve usando, esto es Hong Kong, puedes ver lo último.

So, estoy usando partes de todo para cada exposición, no uso todo todo, pero por ejemplo uso algunas cosas que pienso que son importantes para el país donde me voy, esa es la idea de la obra de *Estrategias creativas*, que son estrategias que pueden usa o se pueden tener algunas cosas que son importantes o que pueden ayudar en un país, lo uso para ese país, pero si pienso que por ejemplo, no sé, la lucha indígena no se puede entender en algún otro lugar no lo voy poner, pero si pienso que sí, sí, o si pienso que la teología de la liberación no tiene nada que ver con Hong Kong no lo voy a poner.

Así que, diferentes países tienen diferentes luchas, diferentes problemas, quieren dar a esos diferentes problemas una estrategia que se pueda aprender. So, what I want to say is that I was trying to change the subject, the theme, everything in some how to make it useful to the public you show the idea.

I: Regresando un poco a la parte de la creatividad y leyendo el folleto del MUAC hablabas del concepto de escultura social de Beuys, esto ¿cómo se integra en tu postura o en tus proyectos en general?

A: Beuys...is a big issue, you know, I don't know where to begin. It's not that

easy, I read a lot about he, interviews and everything. I mean, I don't know how to summarize, but is how... the people...he said that every body can be an artist, but he doesn't really meant that everybody can be an artist, he meant that everybody can grow to become an artist, that everybody can activate, but not that everybody is... I don't know how to say it....It's like if you say everybody is good...no...not everybody, everybody can be good.

So, how you make creative person of everybody, that's the question. That is the thing. How you activated something in the person, how you open up, how you make a person creative and even the society, how you can learn an all can be more sensible and more spiritual, there's a lot of spiritualism, spiritual think in his position. He was dedicated to Steiner and to the antroposophie, so is really complicated to talk about him, but I think maybe that's the best summarization.

Every body can be, but how to, how to make it, how to open it. And then he saw himself as a guru, all the drawing, the objects, this energy and all the feel and all the things he was using and everything, he was a kind of ... I don't know how to say it...but someone who takes you to the spiritual, someone who help you also physically, like a guru. I don't see myself like that, but is the difference how I see, but the aim, some of this amis are very similar, trying to do a social sculpture a social creativity, he also had this ideas about democracy, but what does it mean if you ask the people to choose and to decide, you first have to make them understand where they are going, but they can choose to kill someone or choose to ... do bad things, and also they were having common behaviors, so it doesn't mean that every creative is good just because of the community, the community can be bad also, and do really bad things. I don't know if you get it what I want to say.

I: Ok, yes.... ¿Qué sentido tiene el trabajo inmaterial para ti?

A: what do you mean?

I: Pues el trabajo que no puede ser de alguna manera vendible y además que no es tan evidente en la primera impression que tienes de él

A: this kind of art can be sellable, it was my decision, unfortunately, but it can be, there's a lot of artists whom sale this kind of things. They make drawings or whatever and can be lucrative, but I was not interested so far in this, because also is a personal decision if you want to do it lucrative or for yourself. Somehow I was interested in other parts of it, to how to develop, how to make it further, so you have to dedicate yourself. And I don't have any concentration in how to sell de things or how to find buyers or how to find gallery or whatever, some galleries had talking with me, but I was really not interesting because I find it boring, go to this fairs, to do the same drawings and to design. I really don't like that; it's not

for me.

I am not saying that is not good, a lot of people do it, but I really not interested, may be some day I will do it, I don't know, but now no. I think is just the position, that's why.

Then the other thing, I think that the **things** are there to open up some, if we go back to Beuys, to open up some energies in you, to open up some kind of straight in you, some spiritual pad in you, some energy in you and not to stay, not to be (inmóvil).

So, all the videos in Mexico, in MUAC, my idea is that you can stand in front of this wall, of this sixteen videos, you watch them, you don't watch all of them but you watch all this people doing great stuffs and trying to explain you really hard what they are doing, you feel that "ok, this is really important for them, they really do something interesting", maybe you can do something like that, "if this people are so great of doing something", you know, it's like.. not understanding all, **but understand the feeling**, that you can be part of this, because this ordinary people with and ordinary life and they fight for this. So, that is my idea for this, this things activate some feeling in you "I can do it, why not, look how, positive there", for example.

So it depends what you are activate, how to make them open, make them to want to do something, make them to find some other angle to some questions, so, in that sense I don't need anything which is fixed and material, like a sculpture, like painting, because this is just about this one energy, one feeling, one exhibition, one problem. So, for me these *ouuvres* are really fine, I don't need anything else. I was sculpture before, but it was just too big, too expensive, too much trouble and I just found out that ( ..... ) I don't really what to do with all these sculptures, doesn't make sense, I doesn't say that other people doesn't has to do it, I mean, is nice and great, but for me, was not functioning.

That's why the social sculpture it's not a real sculpture, a sculpture of society a built of relations inside the society, but not aesthetic relations really issues, about something outside, you are changing something in side, inner changes not some outsides changes.

I: Finalmente ¿hay alguna diferencia para ti entre arte social y arte socialmente comprometido, te identificas con alguno de ellos o no?

Social engaged arte is part of social art. So, you can do social practice, for example, community practice and you go to the bus where everybody go to work in there and every day you put another person bus story inside it, and the people stars to know each other, for example. This is social practice, but this is not social

engaged practice, because some artists whom do social practice say that they don't want to be educating anybody because that thing is not okay, everybody has to be educated for himself or herself, you are not invited to educate somebody else.

But I think that there isn't the right way of thinking, the right way of thinking could be "is not about educating, but about using your tool to open up the space for other people problems", because otherwise nobody can do anything for anybody. They say "I don't want to help or I don't want to do anything because is interfering with these persons, so these persons can do something with themselves" but then is very elitist thing, the artist do about artist and then if you presiu this thinking and you end up just doing thinks for yourself, but somehow I feel like you are not doing, I don't want to do something for somebody, **I want to open up the possibilities of somebody to do something for him/her self so this is different.**

But the problem is that there's a lot a lot very a lot, very much bad very bad social engaged art, and then you can say that they (artistas) are just educating, for me is not good, but this is the same problem with NGO's and Civil Rights, some people think that only they can work with, I don't know, rumman community, just the can work with them and this is a bullshit. So this is a common problem, this is not just in art "I help, but I just can help, nobody else" I really don't like that kind of position. You cannot close down the possibilities for everyone. You do something and then you don't' allow to do it. Cuando piensas que lo que haces, sólomente tú lo puedes hacer, pero como una exclusividad, mucho tiempo puedes encontrar eso, como en el feminismo, sobre el racismo, pienso que no es bueno, no sólomente en arte, sino en ONG's más y pienso que eso no es la vía, vía es que abras las posibilidades, no cerrarlas, y como en toda el arte el "painting" tiene arte que no es bueno, por eso se confunde qué es moral.

Por ejemplo, para mi lo que hace Santiago Sierra no tiene una moralidad...

I: ético ¿no?

A: Ético, sí, no tiene una ética y es algo que a mi no me gusta, pero sí es social engaged, no me gusta, porque no es ético, no tiene una ética, sólomente usaba el mismo "pattern", el mismo modelo, como el capitalismo o como usaba a la gente, tiene el mismo modelo en su obra y dice que hace eso para que el modelo se pueda ver más, pero para mi no es necesario, puedo ver el modelo muy claro, si usar a la gente en su obra. Entiendo, pero no puedo, no me gusta, pero sí es muy famosos y si es "social engaged art" y todo pero, por ejemplo, Vicky Muñoz hizo en "Venice Biennial" una barca muy grande de papel diciendo que

eso era para los inmigrantes, pero no es bueno, pero no se puede simbolizar, ellos se están muriendo en el Mar Mediterráneo, no es una barca de papel, es una vida y no se puede simbolizar así, por eso te digo, es una cosa cuando estás simbolizando o cuando estás haciendo algo muy superficial o sin ética y cuando realmente puedes o quieres o tratas de abrir otras posibilidades y dar una fuerza a las personas para que actúen, no actúas para ellos, pero ellos actúan, esta es una diferencia muy grande.

I: ¿Hay algún movimiento o grupo artístico que parta de tu misma línea o es totalmente independiente?

A: No, hay muchos artistas que hacen eso, ahora toda la Bienal de Venecia pienso que es sobre arte político, pero todo eso es sobre eso, hay mucho, como te digo. Es como si me dijeras si hay o no hay más painters, there's a lot of painters outside, but there are in everything, you can find out. I like very much (....).... literature...because I think the people who write....(....)

Libros de ficción, me ayudan mucho a entender las cosas, diferentes países y cuando estás leyendo ficciones de buenos escritores para mí eso realmente abre, por ejemplo, en América Latina hay muy buenos escritores, yo estuve leyendo mucho y aprendiendo mucho de ellos para entender cómo las cosas funcionan en las sociedades, entre la gente y todo en América Latina, me ha ayudado muchísimo leer.

I: Hablando un poco de la Bienal de Venecia, va a haber un colectivo invitado que también estuvo en una de las actividades de la exposición, Cráter invertido, que asistió cuando hablaron de las actividades de estrategias autogestivas de colectivos en México, me parece que ellos están allá en la Bienal.

A: Ajá ¿y?

I: pues bueno a mí me pareció muy interesante que coincidiera un poco con que también fueron a participar ahí con otros colectivos en las actividades que estuvieron en la exposición.

A: ¿Pero los mismos colectivos se encontraron allá en la exposición y después fueron a Venecia o ..?

I: No, son artistas invitados de la Bienal para México

A: ¡Que bueno! y ¿fue buena la exposición de ellos?

I: No, en las actividades de tu exposición, fueron uno de los que estuvieron ahí

A: **sí, sí, entendí, pero en Venecia ¿cómo estuvieron?**

I: Allá ellos son expositores...

A: pero ¿te gusta lo que hicieron?

I: Ah! Sí, pues cuando me enteré vi su trabajo y me gustó, ya había visto algunos

de ellos en “La quiñonera”, que es otro colectivo aquí en México porque casi no exponen en... más bien no exponene en museos y así, más bien tienen sus espacios.

A: Ah, que bueno y ¿te gusta?

I: Sí

A: ¿Están en el pabellón de México?

I: Sí

A: Ah, que bueno, voy a ver

I: **sí en el pabellón de México están**

A: Perfecto, muy bueno y ¿tú qué piensas sobre *Conquistando y construyendo lo común*, cuál es tu pensamiento sobre la exposición y todo?

I: Para mi fue algo completamente nuevo de lo que había visto en arte contemporáneo, sobretodo con la relación con el público que pocas veces había visto ese tipo de interacción y de interés por parte del público. Eso me atrapó un poco primero y después, como pedagoga, su relación siempre con este constante diálogo con el otro, entonces eso también se me hizo muy interesante y que de alguna manera generó frutos, a partir de ahí en el MUAC, como tú lo decías no, los que estuvimos trabajando ahí, en el mismo público que regresaba, entonces, para mi fue muy enriquecedor por ambas partes.

A: ah, que bueno, me alegra

I: **Sí, muchas gracias y bueno de ahí mi interés en hacer mi tesis en eso, porque pues en pedagogía es un poco extraño también lo que estoy haciendo y pues quiero ver, haver qué tal me va.**

A: **Sí, pero yo pienso que aquí la pedagogía también es importante, es una educación diferente, el cómo educar al otro, no es una educación jerárquica, por eso es una educaición de “direct democracy” no hay jerarquías, y eso fue lo más interesante, pienso sobre el “knowledge” que todo compartimos ¿no?. Diferentes cosas, pero sin jerarquías y como cayeron, lo que pasó, pasó. Así que eso fue muy interesante ver cómo funciona y cómo puedes escuchar al otro, cambiar tu opinion sin una jerarquía, sin que necesites hacerlo, sino porque te interesa y porque eres abierto para eso y cambias dentro del proceso**

I: **Sí, eso para mi fue muy importante, lo único que yo vi al final, fue que el cierre, en realidad no fue “cierre”, fue un.. bueno.. ya se acabó, ya todos “bye”. No hubo ni siquiera como un....que también nosotros no lo vimos, hasta el final lo sentimos que bueno el cierre fue como que no hubo una reuni´no para platicar justo nuestras experiencias individuales.**

A: Que pena

I: Sí, me hubiera gustado cerrar de alguna manera, que lo teníamos planeado, pero al final con last areas diarias y con todo lo que teníamos no se pudo

A: **sí, yo sé, porque alguien me había dicho que me iban a mandar una carta de evaluación y esa carta nunca llegó [risas] yo pensé “algo pasó”**

I: Yo pienso que ue eso, que al final ya nos comieron otras tareas

A: Que bueno que me dices, porque aquí en Croacia ahora estamos haciendo algo similar y la asistente, una chica maravillosa realmente me puso la agenda de lo que vamos a hacer y puso “diciembre 2015: evaluación” [risas]

I: **Sí, sí es importante**

A: Nosotras estábamos como “laughing” y así como “¡¿qué?!” y ella nos dijo “no no no, vamos a tener una evaluación en diciembre, ya está aquí..”, así que las vamos a hacer [risas] . Sí pienso que sí es muy importante, vamos a invitar a una exponente y vamos a hacer una evaluación abierta, los que quieran venir, pienso que lo vamos a hacer aquí en mi estudio, si vamos a tener como el “closer” de la exposición y después vamos a hacer una “evaluación” así que pienso que sí es importante, pero esa no estuvo en mis manos, estaba muy lejos y no era possible volver y hacer una evaluación.

I: **Sí, era más complicado**

A: **Sí, no hay dinero para viajar otra vez y todo como tercer tiempo, pero sí, yo también sentí una necesidad de ver a todos ustedes otra vez y hablar, pero sentí lo mismo como una falta de “closer”, sí tienes toda la razón, es como un “running, runnig, runnig y después nada”**

I: **Sí, sí, justamente fue así [risas]**

A: **Sí, que pena, pero bueno, a lo major podemos ver y hacer un “closer” [risas]**

**¿Qué hacen los otros, cómo están?**

I: A Ale la entrevisté en diciembre....la única que se salió fui yo.. para terminar mi tesis

A: ¿Pero vas a volver?

I: Depende un poco si hay posibilidades de regresar o buscar otrso espacios, bueno a mi me interesa la eduación no formal, que es justo en instituciones no educativas, pero que se vinculan con la pedagogía, yo creo que voy a seguir por ahí en el area de museos.

A: Por eso yo creo que la obra en general de “Estrategias creativas”, puede ser interesante para ti, porque como te dije en Croacia la eduación sí es buena, pero muy capitalista y nosotrso como estuvimos antes en el socialismo no nos gusta que los chicos no caben nada sobre la democracia directa, cosas así que son “educative rights” como todo ese “left” pensamiento y ahora por eso estamos

haciendo esas educaciones con ellos, en los pequeños lugares en Croacia para que sepan algo de eso, como un “virus”, como una educación diferente para que puedan entrar en las discusiones y pensar sobre eso y todo y pienso que es importante aquí en Croacia, no sé si tenemos algo en inglés, en la página.

I: lo reviso, me gustaría revisar mucho esa parte

A: **Sí pienso que es poco, como que no** hay mucho, pero bueno eso es lo que ahora estamos haciendo sobre la educación informal, sí pienso que sí es muy importante porque tenemos la misma, página, pero es en Croacia, es lo mismo que hicimos en México, pero en Croacia porque no podemos ....pero es sobre Croacia, tenemos el mapa con diferentes organizaciones, estrategias para la comunidad y si vas a “Toolkit” en el 5, tenemos como lo que hicimos en México, la primera página, pero si después te vas a “index”, ahí tenemos diferentes fotos y términos y te abre y te explica, informaciones, historia, videos, también tenemos las actividades, como en México, en un espacio, pero es en todo el país, viajando, con diferentes talleres y discusiones, la idea es un poco la misma, pero el proceso es diferente, es sobre el self organizing, pero también otras cosas, como “rights, social issues, the new poors, the extrajournalism”, pero sí es como dices, una educación informal.

I: pues sí en eso ando ahorita y lo tengo que vincular que eso es lo que me va a costar un poco más de trabajo, pero en eso ando

A: **Sí, que bueno, sí, si puedo ayudar con algo, me avisas**

I: Muchas gracias

A: A mi me gusta estar en contacto

I: muchas gracias Andreja

A: muchas gracias a ti y como te dije, si quieres mándame e-mail o nos podemos hablar en skype o cualquier cosa

I: Perfecto, me ayudaste muchísimo, sí necesitaba tu entrevista

A: Gracias por todo

I: Ya cuando salga mi tesis te la mandaré

A: **Sí, muchas gracias y me mandas ese índice que me dijiste el “toolkit”**

I: **Sí, claro que sí, que bueno que me acordaste, yo te lo mando para que tú también lo tengas**

A: Un beso grande y si te puedo ayudar con algo, me avisas, ciao!

I: Vale, gracias! Ciao!

**Entrevista con Ignacio Plá, curador de la exposición *Conquistando y construyendo lo común* de la artista Andreja Kulunčić realizada en el**

## Museo Universitario de Arte Contemporáneo

Ignacio Plá (IP): Hubo una parte de la exposición que tuvo que ver con operatividad, eso es una realidad. En donde, por presupuestos y por estructura, en un momento la exposición no entró dentro de la curaduría, si no entró dentro de Programas Públicos. No me acuerdo bien, por una cuestión de cómo se asignaron los dineros y que en un momento ya no había para esa exposición.

Acuérdate que es una exposición que en realidad inició dos años antes de que se hiciera y en un momento había perdido el presupuesto, se hizo una parte, una pieza, pero después se retomó dos años después. Fue cuando se consiguió todo el financiamiento. Entonces en un momento fue que me comentaron eso. Sobre todo eso a nivel de que iba a salir a nivel público como a través de Programas Públicos, pero en realidad, fue un poco por el trabajo que llevaba yo haciendo. No llevaba mucho en el museo. La primera vez que me dijeron fue como en octubre o poco antes, no me acuerdo bien, yo llevaba como cinco meses, pero mucho por el entendimiento, por un lado con Amanda y con Alejandra e inicialmente con María Inés, que era la anterior curadora y con este perfil, por un lado antropológico que yo tengo, pero también venía de haber levantado un proyecto con base comunitaria que ninguno de los demás implicados tenían. Aunque Amanda había participado dos años antes con las primeras entrevistas, cuando se hicieron los videos, pues toda la parte de cómo trabajar con las comunidades, cómo activar eso, me lo dejaron a mí, mucho por la experiencia que yo tenía y creo que también por una razón que sí es fundamental en mi entender es que la propia Andreja planteó algo para mí muy interesante que es que toda esa parte viva, que la final era la mitad de la exposición o más, era parte de la exposición.

Ahora con María Thereza Alves que fue este proyecto alrededor del tema del “Retorno del Lago” y del museo comunitario de Xico, que yo encuentro mucho puentes con el trabajo anterior, fue muy interesante porque fue con sólo una agrupación que estaba vinculada con otras agrupaciones y en cierto sentido fue mucho más integral con el trabajo que venían haciendo ellos y junto con ellos hicieron las mesas, pero para la artista, para mí fue muy exitoso y en cierto sentido al nivel que lo de Andreja, aunque lo de Andreja fue mayor. Pero Andreja tomó dos decisiones que a mí me parecen muy interesantes, que fue que fueron

[las actividades] parte de la exposición y que fue adentro de la sala, por eso la parte de la exposición, en el caso de María Thereza, pasaron dos cosas, fueron [las actividades] afuera de la exposición y aunque fue fundamental y fue la parte más viva, por otro lado, ella no lo consideró como parte de la exposición. Me entiendes.

Y no por el hecho de si yo figuro o no como curador, que de hecho no, en el caso de Andreja sí, si no porque justamente lo contempló [María Thereza] como actividades paralelas. Entonces, aunque era una activación y una parte viva de la exposición, se consideraba como algo paralelo a la exposición. Me estoy repitiendo un poco, pero creo que sí es importante que quede claro, porque el hecho de que tú entraras a la sala de Andreja y hubiera actividades no era banal, era parte de esa parte central de la exposición, **con una idea de construir una propuesta de proceso vivo y entonces, tu fueras testigo, como público de ese proceso vivo de construcción**, con una idea, que yo trabajé mucho con ella, previo cuando hablamos por *skype*, justo en donde, esta idea de la construcción y conquista del bien común, que de hecho fue el título que salió de la exposición con la gente. **Uno pudiera ser testigo de eso, de una construcción que se estaba dando** en ese momento también, es decir, no era algo ya dado la idea, más allá de qué tan logrado estuvo o no, que **tú asistieras a al sala a un proceso que seguía en construcción y que fueras testigo de eso, participe de eso, incluso con la idea de que tú pudieras aportar a esa construcción, como público.**

Isis Yépez (I): Para ti ¿qué significó en todo el desarrollo de la exposición, esto de lo común, en qué sentido tú te relacionas más con esto? Es decir, lo común en la exposición tuvo muchas vertientes tanto dentro del proceso previo a la exposición, y ya estando en las actividades, con grupos independientes, con asociaciones civiles, fue un término que se usó mucho, del cual se hablaba mucho, para ti ¿qué fue lo que lo consolidó o qué representó eso de lo común?

IP: Mira, yo creo que desde el hecho mismo de que surgiera la palabra, porque originalmente, creo que la exposición se iba a llamar...tenía que ver con creatividad social. No sé si llegó a tener un título previo, pero sí tenía que ver con creatividad social y creo que se iba a llamar así o algo muy parecido a eso y justo en el trabajo con las organizaciones, justo en el trabajo con ellos, surgió algo mucho más amplio y profundo creo yo, que la idea de la creatividad

y era justamente la idea de un bien común o algo en común, que no está definido más que a la hora de conquistarlo y construirlo, se va definiendo en la acción misma. Y entonces la práctica de estas organizaciones y las distintas historias y sus caminos de lucha, formas de ir abordando las problemáticas y las soluciones que han ido encontrando, es mucho más que una creatividad social, no es nada más, soy bien creativo para resolver un problema, es un trabajo compartido, de diálogo muy profundo. Te acuerdas que mucho insistía en, cuando se armó la caja de herramientas, cómo había que sociabilizar las problemáticas, cómo encontrar las cuestiones afine entre todos y de ahí, encontrar un espacio para pensarlas y una serie de acciones para llevarlas a cabo y todo eso es acción social pura y dura de la definición, en ese sentido, el bien común fue una palabra que surgió de hecho de ellos, ese título no es de Andreja, y para mí, eso incluso es más loable y más reconocido del propio trabajo de Andreja, que ella no lo planteó y se abrió a una idea un poco trabajando conmigo y una manera de decir, que pongan ellos el título y en el trabajo de las primeras reuniones, me parece que fue hasta la segunda, que fue ya en Calpulli, que salió ese título, que tenía que ver con encontrar los puntos de cruces entre las cuatro experiencias tan distintas y qué era de las cosas que lo hacía tan fundamental, era justamente, **esto “en común” que habían conquistado y que a la vez estaban construyendo para la exposición.**

**Hay una historia de la conquista de lo común que cada organización tuvo,** a la vez. En este espacio se intentó tejer algo mucho más abierto y por otro lado, entrelazado entre estas cuatro organizaciones y después esta tercera etapa que fue abrirla a otros grupos y entonces, lo común y el bien común, también lo puedo yo asociar con justicia social, con conquista social, horizontalidad, con bienestar. En un momento creo que se iba a llamar bien común, se habló de lo común, justo para hablar de algo un poco más amplio y no nada más del bienestar para poder incluir cuestiones como participación política, reflexión y compromiso social para poder hablar de transformación, porque hay una primera a nivel de bien común que es “nosotros no tenemos agua, no tenemos casa, no tenemos...” y hay que conquistarlo, conseguirlo, la historia de varias organizaciones, pero hay algo mucho más a fondo que es ya a nivel, no sé si llamarlo ideológico, pero sí, no sé cómo llamarlo en realidad, pero mucho más integral, que tiene que ver con la vida comunitaria, la participación social, la democratización de los espacios, justamente con temas brutales que están surgiendo ahora, con lo que se desquebrajó a partir de Ayotzinapa, tiene que

ver con una política de Estado absolutamente alejada del bien común, corrupta, pensada desde una lógica de poder, las reformas estructurales benefician a bien poquitos, es todo lo contrario y lo opuesto al bien común, entonces, en ese sentido, “lo común” también adquiere una dimensión política y es fundamental la forma en que se conquista y se transmiten esos saberes.

Para mi uno de los aprendizajes mayores en la exposición, creo que lo planté mucho en algunas de las mesas, que era estos procesos de autoorganización como escuelas de formación social, política, ideológica, pero también comunitaria e incluso educativa, al final muchos se forman en eso. Calpulli, parte sustancial de su proyecto tiene que ver con recuperación cultural, enseñanza del náhuatl, cosas del bien común, pero el proceso mismo organización en común, de formación, no le llamo escuela, es más allá que la escuela famosa de la vida, sí es una cosa **de formación comunal, comunitaria compartida, porque tiene mucho que ver también con trabajando juntos por un bien común, estamos también construyendo un sentido, un territorio de sentido y creo que eso es fundamental, poder relacionar lo común con un territorio de sentido y de significación para los miembros de esa comunidad y en una segunda etapa, para los otros con que se relacionan estos grupos y en ese sentido, abrir un espacio así en el museo, pues también es hacer al museo como un espacio posible para contribuir en la construcción del bien común;** y cada vez con más urgencia hace falta porque con todo lo que está pasando ahora, preguntas que obviamente surgen es qué sigue en el movimiento social [movimiento de Ayotzinapa] y por lo tanto, cómo se construye y cuáles son nuestros territorios de operación y de transformación social y mucho tiene que ver con esto.

I: Y dentro de este proceso de compartición de saberes, de significados ¿crees que esto se logró dentro del espacio expositivo?

IP: Es una buena pregunta, es complicado, yo creo que a nivel de la sala y de los videos, había una parte, creo que lo complejo es que la mitad de la exposición era o que sucedió en vivo. Quizá hubo bitácoras y hubo grabaciones. Quizá, algo con lo que yo no me siento muy a gusto, que hay una tercera o cuarta etapa que tendría que ver con procesar todo eso que sucedió, no se ha hecho del todo y yo creo que Andreja ya no hizo, ya también siguió con su vida y otras exposiciones. Ahí es lo más difícil y donde la responsabilidad del

espacio mismo y la decisión de si uno, como espacio, como lugar, como museo, como área, le da ese seguimiento. Yo creo que a nivel de lo que sucedió en los momentos en que estaba “sucediendo”, yo creo que se dieron muchas cosas bien importantes. No todas, son tangibles, no todas son documentables, yo si creo que hubo, osea, un ejemplo es, el encuentro colectivos de arte que derivó en cuatro o cinco encuentros, aquí, el de Casa del Lago, de la Quiñonera, y hay varios grupos que siguen trabajando derivado de eso. Yo creo que ahí no tiene nada que ver Andreja, ni estaba, lo hicimos nosotros.

También hay una parte sustancial, que en ese sentido también es loable de Andreja, que dejó en manos nuestras y si creo que tanto el mío como el tuyo, el trabajo fue sustancial. Hay una gran parte que ya no tuvo que ver ella, simplemente ella dispuso o planteó un dispositivo que permitía eso y el cómo se tomó, es creo que lo que vale muchísimo. Creo que sí hubo muchos logros, creo que hubo otros encuentros, como el de los científicos que volvieron algunos al encuentro con lo de María Thereza Alves, a lo del “Retorno del Lago”, vinieron a la asamblea también los de Calpulli, osea, en definitiva hay un trabajo de continuidad y de seguir tejiendo, que yo creo que ahí es el mero coco y lo más difícil de todo movimiento social y toda iniciativa como esta, que es consolidar un trabajo a largo plazo y para que los resultados realmente sean tangibles. Al final, evidentemente parte sustancial de estas organizaciones tienen que ver con la continuidad que han podido tener, con todas las broncas que se han encontrado, pero hay una dimensión de logros que tienen que ver con el largo plazo, es decir, lo común, no es nada más con lo que uno se identifica, si no es con algún proceso muy trabajo, de mucho trabajo, por eso también hablo como de un espacio de formación para muchas cosas, porque es muy a largo plazo.

Yo creo que esta parte de sistematización, tú hiciste unas bitácoras, creo que fue algo muy importante, creo que todos estos encuentros, valdría la pena, no sé si lo estás haciendo para tu tesis, **pero creo que valdría mucho la pena, hacer una revisión de todas esas bitácoras y ver qué de ahí puede seguir enriqueciendo y qué de ahí puede recuperarse para otro tipo de trabajos.** Pensando en términos de Ivan Illich de la convivialidad, de cómo construir la convivialidad y creo que eso requiere tiempo, yo reconozco con cierta frustración, es que la idea de que el proyecto de Andreja continuara como un laboratorio social, volvió a cobrar forma ahora con lo de María Thereza, creo que hace falta eso, yo sentarme a sistematizar eso, yo te puedo ayudar, tú tienes casi todos los

materiales, porque creo que cómo seguir propiciando que ese material que ya se produjo, esa experiencia que se compartió siga dando frutos y no nada más sea una cuestión coyuntural.

El gran reto de lo que está pasando ahorita en México, es trascender la coyuntura, trascender el momento y trabajar a fondo con lo que nos toca a todos desde abajo. Creo que algo que fue bien interesante es que el proyecto de Andreja tuvo mucho más eco, fue raro, salvo el encuentro de colectivos de arte y el Akelarre Cuir, casi no venían artistas creo que ahora, por ejemplo, está habiendo una reacción con los grupos de arte que la situación es ya claramente terrorífica y creo que estas formas de trabajo y decir bueno, sigamos en esa construcción del bien común, que no tiene que ver ni con los partidos políticos, ni con los centros de poder, si no con las periferias, trabajo de base, con los espacios educativos.

El tema de Ayotzinapa es un golpe a los maestros y al sistema educativo nacional, crítico. Entonces, estoy igual puenteando, pero creo que es inevitable. Yo sí considero que hubo muchas cosas exitosas, sí creo que tampoco ha generado un espacio dentro del museo, que requiere mucho más trabajo y que en realidad estaría bien tener a alguien dedicado solo a eso, somos muy poquitos, pero creo que la **idea del museo como un espacio de construcción de saberes, de reflexión social y por lo tanto de espacio para el encuentro y desarrollo de propuestas, pueden alimentar la construcción del bien común y una sociedad justa, horizontal, es bien importante.**

I: ¿Crees que Andreja logró hacer algún quiebre dentro de esta relación institución, osea, cuestionar a la institución dentro de su propio papel, de su actuar, nuevas propuestas para el propio museo? O ¿cómo fue que, aunque a largo plazo, se empezaron a cuestionar ciertas..., yo creo, que, por ejemplo, lo de María Thereza de Alves, tuvieron de base la propuesta de Andreja, o no, no lo se, por eso también mi pregunta va como si Andreja logró hacer algún cuestionamiento dentro de la institución o fue una exposición más? Porque dentro del proceso de la exposición hubo como muchas tensiones, como el título, las invitaciones, todo este tipo de cosas que a lo mejor son como protocolarias...

IP: Yo creo que hay una parte de la exposición. Voy a hablar en desorden. El tema de la invitación tiene más que ver con una cuestión estética y en ese

sentido, para mí la parte que ella planteó a través de los medios, no cuajó del todo, la idea de hacer estos anuncios para que los llamaran, recibieron una o dos llamadas, siento que no lo respaldó bien, no llegó a ningún lado, a mucho, esa parte. Por otro lado, volviendo a la pregunta central, porque esa parte valdría hacerlo muy afondo, si ya le vas a entrar a medios, y a jugar entre la imagen publicitaria y la crítica social y utilizar esos recursos para hacer una crítica y darle una vuelta de tuerca a las cosas, me parece que ahí falta profundizarlo mucho más, sobretodo en una sociedad como la chilanga, donde el bombardeo de información es tan brutal, creo que tendría que haber estado mucho más sustentado, se quedó en un plano muy ambiguo a mi modo de pensar.

Sobre la crítica institucional sí creo muy profundamente, que parte como de una lógica de arte que a mí en lo personal fue de lo que más me interesó, en relación al museo, que tiene que ver con esto que te digo de pensar el museo como **un espacio de construcción, todo lo que acabo de decirte parte también de pensar a la institución desde otro lugar y por lo tanto, cuestionarla y en ese sentido**, no hay duda que este tipo de exposición, sí plantea...donde la puesta no está en la obra, donde está, aunque utiliza la estructura del museo para dar visibilidad a estas organizaciones y experiencias el acento no está puesto en la obra exhibida, no se si me explico, en el objeto que se muestra dentro de la lógica del museo, si no, está más apoyada en un proceso social. Simplemente ese acto de voltearlo desde otro punto de vista, sí implica un cuestionamiento a la institución misma y a lo que representa a nivel estático y a nivel del espacio o el recinto para mostrar el arte contemporáneo más importante, y en ese sentido sí hay crítica institucional fuerte, qué tanto permea, esa es otra pregunta, para mí es muy significativo que para la directora general de aquí era horrible la exposición, desde la invitación hasta lo que sucedía en salas, para mí de un alto grado de desconocimiento del proyecto y no tengo un cuestionamiento sobre ella, si no lo que ella representa. Es decir, aunque se aceptó y pasó la obra, para todo un sector era como “¿qué es esto?” y para la lógica del mercado del arte porque prepondera, era mucho menos importante, entonces, es otro tipo de crítica institucional.

Es decir, qué instituye, porque también la institución, desde su origen etimológico, tiene que ver con instituir algo, fundarlo, por eso se habla de la familia como una institución. Entonces, también instituir este tipo es proyectos, es otra cosa, cómo evitar que esto sea nada más, “ay, que bien quedamos, porque tocamos temas

sociales”, creo que a cierto nivel pasó al interior del museo y realmente hacerlo un laboratorio que se consolide y hacerlo un espacio real de incidencia. Creo que para lo que duró la exposición y para la cantidad de cosas que sucedieron, fue poco el tiempo. El tiempo es importante en estos procesos. Sí creo que sentó un precedente, en mi caso, debo reconocerlo, personal, sí me modificó muchas cosas, entre ellas, fue pensar que el museo podía ser un espacio para este tipo de laboratorios y laboratorio lo entiendo como un lugar en el que una experimenta, porque se estaba experimentando en esa exposición, pero también uno es parte de ese experimento. Y en ese sentido esa horizontalidad en el laboratorrear las cosas vale la pena.

Creo que en el caso de María Thereza, en realidad sí llega en un momento donde hay un antecedente muy importante y que sí generó ciertos efectos y que sí benefició a algunas organizaciones para visibilizar y la que más se benefició de ello fue Calpulli, pero creo que también la de Miravalle que son las más estructuradas en este momento, pero creo que lo de María Thereza, digamos que la forma en que nos permitió participar fue muy distinto, lo que sí es interesante y en ese sentido es un antecedente, fue que lo trabajamos directamente don Genaro y yo, la artista no tuvo ni medio comentario, ni propuso, simplemente dijo háganlo y en realidad las ganas de aprovecharse del foro y el espacio fue de esta gente y lo que creo que fue muy interesante para ellos sí lo volvieron un espacio en que realmente se apropiaron, pusieron la mayoría de los ponentes, en ese sentido fue más apropiado por parte de ellos que las propias organizaciones. Creo que lo de Andreja sí fue muy interesante, pero requirió y se sostuvo mucho con el trabajo hecho desde aquí, muchísimo, yo creo que sin el trabajo que hicimos juntos, muchísimas cosas no hubieran sucedido, de hecho creo que sucedieron mucho más allá que la propia Andreja, pero creo que también, en el caso de María Thereza, trajeron mucho de los públicos, organizamos que hubiera camiones para que los trajeran, hubo cosas que aprendimos para que el público de allá interesado sí viniera, el problema con Andreja es que no venían los mismos integrantes de las organizaciones, en ese sentido era complicado.

I: ¿Y por qué se pensó trabajar con organizaciones civiles en la exposición de Andreja y después con otros grupos, que de alguna forma compartían el espacio urbano, ciertas metas y objetivos, pero eran totalmente diferentes a las organizaciones civiles, por qué se tomaron como este tipo de decisiones?

IP: Creo parte de todo es que Andreja se apoya mucho de la gente con la que trabaja. Llegó a esas organizaciones mucho por Amanda y otra gente que conocía esas organizaciones, no es que ella las conociera. Si tú cuentas en días, Andreja estuvo muy poquito, estuvo muy pocos días cuando hizo los videos y pocos días durante la exposición y en su taller. Creo que una parte sustancial de su trabajo es cómo articula el trabajo con la gente del lugar, en gran parte de nosotros. Sí creo que la mitad de la exposición o más la hicimos la gente de aquí y no es nada más de curaduría, si no de contenidos. Mes y pico de actividades que hubo, tiene que ver con eso. Evidentemente ella quería llegar a su momento que tenía que ver con creatividad social y la idea de una experiencia social por fuera del Estado y que tuviera la capacidad de desarrollar proyectos y procesos muy sólidos porque ella venía de una experiencia en donde en su país no había esa...al haber sido un sistema social con un control por parte del Estado muy fuerte, no había una tradición de organización social cívica, independiente, que tiene que luchar para sobrevivir como tal. Creo que se quería acercar a ese tipo de experiencias muy de Latinoamérica y muy profundas en México. Cómo llegó a ellas, supongo que se lo preguntaste a Amanda, mucho fue a través del papá de ella que la vinculó con dos de ellas y luego también creo que por Sol llegaron a los de Calpulli y son organizaciones mas o menos cercanas, lo que creo es que sí son proyectos sólidos, con alcances y yo creo que en ese sentido, sólo ese tipo de organizaciones civiles y que algunos han tratado de volverse A.C....porque no todas iniciaron como A.C., de hecho ninguna, fueron llegando después a una estructura que les permitiera sostenerse y conseguir más apoyos, pero la apuesta fue por proyectos de base comunitaria sólida.

Creo que hubiera valido la pena que te hubieras dado una vuelta a lo de ahora, también eran organizaciones civiles muy sólidas, en muchos sentidos mucho más sólidas. Creo que por otro lado, se fue abriendo a otros grupos, más como por temáticas, como tratar de abarcar un espectro lo más amplio posible de propuestas y caminos para la construcción del bien común, que por la fuerza de las organizaciones y en es sentido, en algunos casos hubo organizaciones que participaron que eran fuertes, como las de migrantes, que creo que tienen más trabajo, la de científicos que creo que tienen cierto nivel de trabajo, y otras más de momentos, como la de los artistas que no existía nadie trabajando temas como la de colectivos de arte, pero hay muchos colectivos que están surgiendo y se juntaron. Que pasa, que la mayoría de los colectivos que vino no eran

organizaciones civiles, alguno va a llegar, como Cráter Invertido, que estuvo en ese encuentro ahora ya son A.C. y son pocos los casos, pero creo que Néter también se está por convertir, es decir, también tiene que ver con los procesos sociales, más a largo plazo. Entonces, no era el elemento que se buscó para reunirlos e insisto no era tanto, qué tan organizados estaban, aunque se trató de acercar gente que perteneciera a ciertos colectivos, pero sí a temas específicos que tienen que ver con género y alternativas de género, con migración, en contexto indígena, con científicos y la defensa de la tierra, con el arte y sus colectivos.

Entonces, también decir, el bien común es otras cosas, muchas otras cosas, también trabajamos en el sentido de buscar experiencias que no se repitieran tanto como las mismas que tenían esas organizaciones, no que tuvieran que ver con vivienda, con cultura, con lengua, tradición...

I: ¿Cómo se pensó esta interacción con estos grupos, tanto de las A.C., que estuvieron en un principio como los que se integraron después?

IP: Yo creo mucho que los procesos sociales, educativos y formativos, el tema de la pluralidad y la interdisciplina o interrealidades-sociales, creo que iba junto con pegado la idea de abordar todo este abanico de temáticas, por un lado, y por otro, aunque podía haberse explorado todavía más un abanico de formas de encuentro y trabajo, algunas vinieron de las propias organizaciones, la idea de los testimonios, vino de ellos, la idea de mesa redonda, es más convencional, ya la idea de encuentro, asamblea, son géneros bien distintos y armar esa propuesta plural..por ejemplo, en el caso de María Thereza, fueron puras mesas redondas, al final hubo un asamblea, pero fue bajo una estructura igual todo el tiempo, creo que en el caso de Andreja se logró algo mucho más polifónico, en el sentido no sólo de voces de distintas realidades y experiencias, si no también polifónico en la forma de propiciar encuentros. En ese sentido, podría haber habido un concierto, podríamos haber propiciado otras más, varios más, creo que hubiera valido la pena poder haber hecho un cerrón de trabajo, que de alguna forma el taller de Andreja iba por ahí, aunque no cuajó del todo, **hubo talleres, que también es otra forma de intercambio de saberes, distintas formas de intercambio de saberes, si lo pensaras eso como un modelo educativo, en su totalidad, es bien plural, diverso y muy rico.**

I: En este proceso, ya que tocaste el tema, ¿dónde ves esa relevancia educativa?

IP: Ya un poco lo dije, la relevancia educativa tiene que ver mucho con lo que acabo de decir, es decir, el hecho de pensar que todos los distintos procesos que se dan en la construcción de un bien común, en la conquista, el tema de la conquista es muy importante, es un trabajo para conseguir algo, porque en realidad, tienes el derecho y te lo mereces, ese es el mismo lugar del saber, y en ese sentido, esos procesos fueron de mucha reflexión en torno a esto, cómo consigues y construyes el saber, el saber comunitario, el saber de experiencia social, de la lengua, de visiones de mundo y en ese sentido es mucho más rico que...si pensaras este modelo como un tipo de educación, en donde hubiera testimonios, saberes, encuentros, asambleas, exposiciones, donde hubiera toda una experiencia previa, una apertura a esas experiencias, donde hubiera los materiales, que fue algo que se pudo haber trabajado mucho más, para que estuvieran en sala, que se quedó en vamos a poner los materiales que ellos usan, pero se pudo haber trabajado mucho más, como la caja de herramientas, lograr sistematizar una propuesta amplia de cómo autoorganizarse, yo creo que de alguna forma se trabaja en una escuela como la “Isidro Burgos”, tiene que **ver con autoorganización y por eso es tan peligroso e implica pensar que la educación misma se puede transmitir y compartir de estas maneras, que además tiene que ver con parte de la historia de los pueblos y eso nunca se enseña en la educación. Los procesos de autoorganización y los movimientos sociales se enseñan muy poco, que en realidad es sustancial en la vida de tanta gente, para pensar de otra manera la historia, la lengua, las matemáticas, las ciencias naturales y la relación con el medio**, me estoy yendo a la educación básica, pero, es otra manera de pensar, de construir el saber, de relacionarse con la realidad social y por lo tanto, de construir procesos significativos y formas de conocimiento significativos y creo que estos procesos y esta posibilidad de llevarlo a un museo y propiciar el encuentro entre distintas realidades, estoy hablando mucho más allá de lo que hizo Andreja, pero sí habla de otras formas de entender...

Yo ahora estoy en un colectivo y muchas de las ideas que estamos discutiendo tienen que ver con a largo plazo, construir una especie de escuela abierta, con espacio públicos, que tendría muchísimo que ver con estas experiencias. Mucha de la discusión de la educación autónoma tiene que ver cómo meter toda la experiencia histórica, social, en comunidades, hacer otro tipo de educación vista

desde otro lugar, no sé si te acuerdas, pero yo decía que se podía escribir otra historia de México, solamente a partir de estas experiencias, solamente y en ese sentido son espacio muy importantes, **creo que la idea de que el arte también, que para la práctica artística, educativa y el cruce entre ellas, el pensar qué postura política uno trabaja sobre eso, también es pensar que la educación y el arte juntas pueden ampliar los espectros de la ética a nivel social, sí creo que una propuesta como esta sí contribuye en abrir espacios.**

**El otro día leía una definición dentro de una novela, que decía que siempre se habla del arte como transformador social, pero también decía que otra posibilidad de verlo era abrir un gran paréntesis para pensar la realidad social y verla desde afuera. Cómo abrir espacios para después seguir trabajando en la transformación. Este mundo es de los sensible, estético, creo que esta exposición era un paréntesis para pensar todas estas realidades, traerlas ahí y decir ¿y luego? Que esa es la gran pregunta. Y creo que en ese sentido, para mí, una reforma verdadera educativa, mucho tendría que abreviar de todo esto, tendría que ser pensada desde otro lugar, las formas de transmisión de los saberes, las formas de encuentro, las formas de organización, movilización, etc. Además, lo vimos, escuchabas algunos de ellos y era “wow”. Oscar que conocimiento tenía, o Jorge o Erick o la propia Angélica y su mamá y mucho fue en ese proceso de autoorganización.**

I: Finalmente, si tuvieras que definir la exposición, cuál sería

IP: ¿Amanda y Alejandra, qué te dijeron?...no les voy a copiar...En una frase... yo creo que es una... no sé si logre una frase...¿cómo sería?

I: Es un poco en general, cómo la viste, qué te dejó...

IP: Creo que es una exposición en donde la metodología de trabajo. Ahorita llego a la frase, pero de los más valioso de Andreja para mí es la metodología, creo que es misma metodología trabajando con mucho más tiempo... y de las cosas que más me sorprenden es el poco tiempo que ella en realidad pasó aquí y una parte sustancial de la metodología tuvo que ver con activar a los que estamos aquí. Insisto lo que hicimos fue más de la mitad de la exposición.

Yo creo que esa exposición, a partir de esa metodología, sí abre una posibilidad para traer una realidad y una serie de problemáticas sociales que cuestionan profundamente a la institución, como museo, y que a la vez, abren una posibilidad de laboratorio social que permita pensar la realidad, algo así.

Qué pasó en el público, esa es otra pregunta, hubiera estado bien haber estado haciendo esta tesis cuando estaba la exposición como para entrevistar al público, porque eso sí es otra cosa y es ahí donde yo tengo grandes preguntas, porque todo esto es desde adentro, de cómo se pensó, se logró. Insisto, creo que este boomerang con los colectivos de arte fue un buen resultado o que volvieran los científicos, pero qué pasó en el público. En ese sentido, creo que de las cosas que cuestiono más es que en este proceso de activación de la sala, requería un trabajo mucho más allá o una exposición que durara seis meses y que tuvieras un encuentro con públicos de una forma sistemática. Dudo que si alguien vino a una de las reuniones, escuchó algo, no sé, no creo que se lleve la idea global de las cosas, yo creo que habría que rastrear, en mi opinión, hubo algunas personas que vinieron a más de unas cosas. Esos son los que hay que rastrear, hubo gente que volvió, estuvo en más de una mesa, de un encuentro, aunque sean cinco. Porque además este tipo de procesos, de repente son en cadena y de repente son con poca gente y está bien, creo que ahí es donde valdría la pena indagar. No sé si has entrevistado a los de las organizaciones, eso es fundamental, a Angélica, creo que ya corrieron a los de Cereal, a Oscar, sí creo... porque si pensáramos, en la idea propia de Andreja, lo más importante de esta exposición es el beneficio que tendrían estas organizaciones. **Hay que ver qué pasó son ellas, por acá está bien y es importante, pero creo que por otro lado, valdría la pena, qué repercusiones tuvo en ellos, si es que las tuvo, si les ayudó para visibilizarse, posicionarse, para seguir reflexionando, trabajando y luego valdría la pena que te revisaras las listas de asistencia de quiénes vinieron como público y esos que regresaron, qué pasó ahí.** De todo esto que te hablo, qué tan transformativo fue para ellos y que tan no sé qué...porque hay una parte muy emotiva mientras sucedía que estaban muy contentos y venían. Claramente Angélica tenía claro que podía beneficiar políticamente y socialmente y lo aprovechó al máximo, sé que les ayudó a posicionarse en Milpa Alta y el hermano creo que ahora coordina la Asamblea de Pueblos de Milpa Alta, sí les ayudó, no sé si económicamente, internamente sí les ayudó, de los otros, no estoy tan segura, pero habría que ver, qué pasó al interior, qué pasó a nivel de posicionamiento, yo creo que eso

valdría la pena, mucho y no sé, si los que vinieron a las actividades, valdría o no la pena entrevistar a Ximena Shlafer, a los de los colectivos, a Mirna, a Liz, seguro van a tener muchas críticas y que no se volvió a hacer, también vale la pena escuchar eso, yo creo que valdría la pena, mientras más puntos de vista tengas de todos los implicados, yo sé que puede volverse muy pesada la tesis, puedes decir que no, pero creo que valdría la pena.

Otra dimensión sería ver en vigilancia, si les afectó, si les movió, les dijo algo, si fue significativa, para los Enlaces, qué pasó con la exposición, más allá de las polémicas que hubo. Sí creo que para el museo hubo un pequeño reflector de decir “el museo está haciendo cuestiones de compromiso social”, de público, alguien que podría ser muy crítica, pero que vino a varias cosas es Mónica Castillo y vino a varias, a ella le interesó la propuesta y luego fue una de las impulsoras de Boomerang y luego siguió con los encuentros de colectivos de arte y seguramente tiene otra visión de este tipo de proyectos y podría hacer otro tipo de críticas. Porque también es importante tener elementos críticos de la exposición, no sólo “woow, fue maravillosa”, eso que yo te digo, es importante, yo sí creo que hay algo, no mentiroso, pero sí poquito engañoso de parte de Andreja de el trabajo que hizo fue muy poco con las organizaciones, con los grupos, creo que fue muy buena la táctica de hablar con los que estuvieron en el museo, a mi me puso a trabajar de una manera que nunca había trabajado, y sí lo creo, a ti también, a través mío, a la propia Amanda, yo cuestiono mucho el lado de la salida con los medios [publicidad para la exposición y las organizaciones], fue muy débil, con poco sustento, creo que lo de ir a la radio estuvo bien, pero ya la campaña, me sonaba una idea que podía ser interesante, pero no.

Y creo que hubo muy buenas reuniones preparatorias con las organizaciones, a mi me gustaría saber qué opinan ellos de eso, qué tanto se acercaron entre ellos, qué tanto les sirvió, **creo que sí les sirvió mucho, incluso para reflexionar su propia práctica**, porque una parte es lo que salió a lo público a la hora de la exposición, pero el proceso previo, fue súper importante, creo que esas cuatro reuniones fueron fundamentales.

En caso del “Retorno del Lago” tuve tres reuniones con Genaro y dos o tres del museo, no con los otros invitados, se armó una red muy grande, ellos ya son toda una red, vino gente de Tláhuac, Xochimilco, Chalco, Milpa Alta, toda esa red, que vale la pena seguir trabajando, no hubo esas reuniones. En el caso de

la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, sí. Más allá de que no tenían tiempo, más allá del conflicto de Cananea, que primero vino María Luisa y luego el otro, pero ese nivel de reflexión sirvió muchísimo para darle cuerpo a lo que sucedió, pero creo que también, de alguna manera y otra, habría que hablar con ellos, también les sirvió de espejeo y de reflexión y la revisión de su propio trabajo, a lo mejor me estoy adjudicando cosas, **pero sí creo que ayudamos a hacer una especie de revisión de sus procesos.**

Y por ejemplo, el índice de la caja de herramientas, lo he retomado, era un buen índice, es un buen índice, lo llevé a una reunión con una asamblea, con el grupito de trabajo que estamos haciendo y me dijeron que estaba buenísimo, y sólo llevé el índice. De hecho creo que valdría la pena, tú tienes toda esa parte de contenidos.

I: Sí, no todos enviaron, me parece, pero sí algunos

IP: ¿me los puedes mandar?

I: Sí, te los envió todos

IP: Yo no sé si por ejemplo, en el caso de Xico, me han dicho, queremos seguir trabajando contigo, queremos seguir haciendo cosas. En el caso de las otras organizaciones, los de Calpulli, pero no sé qué tanto se quedaron con ganas de seguir o no. O si fue mucho desgaste y al final los resultados no eran los que esperaban, yo creo que habría que preguntarles, pero para mi una cosa que, no llamaría fracaso, pero que no estuvo bien, fue que al final fue que esta exposición no siguió, osea, yo creo que sí una parte que no hicimos nosotros y otra parte que no se terminaron de organizar ellos, pero a Andreja le valió queso. Pero si con esa envidia Andreja hubiera tratado de seguir impulsando o todos hubiéramos podido lograr que esa exposición pasara por sus barrios.

Al final, vimos la de Iztapalapa, no les gustó, no funcionó, pero ya no se hizo en ningún otro lado, es extraño, algo ahí no sé qué es, pero no terminó de funcionar, los de Milpa Alta dijeron que les interesaba, que sí, que sí, pero al final nada se materializó. Entonces, ahí no tengo respuestas, sólo preguntas. ¿Qué debería de haber pasado con eso? ¿qué seguiría de todo un proceso así?. **Yo lo que cuestiono más sería y quizá porque me estoy cuestionando a mi mismo, en mi trabajo, es si un proceso como este puede ceñirse a una**

**exposición, si sólo se ciñe a una exposición, tengo más dudas, sobre el trabajo mismo.** Me entiendes. O tendría que haber una etapa dos o tendría que haber otros objetivos también, para seguir chambeando con estas exposiciones. Mucho tiene que ver con esa pregunta con interés mío de seguir chambeando con esas organizaciones, pero de pronto me recordó a procesos como, voy a brincar a una cosa muy distinta, pero procesos en los que yo estuve de alfabetización, en donde alfabetizábamos tres meses una comunidad y luego ya no se regresaba. Evidentemente ahí hay una parte que es responsabilidad de la institución, pero otra también de los implicados, su idea de continuidad era la página, la base de datos en una gran página, entonces...son preguntas que hay que hacerse, estos procesos, hasta dónde, cuál es el lugar de compromiso, cuál es el lugar de compromiso de Andreja con las organizaciones o con la exposición. Es cuestionable, me estoy poniendo del abogado del diablo, no es negativo, si no crítico. Por eso creo que es fundamental la entrevista con los de allá, no sé si es cierto, pero es probable que cuestionen eso, que digan “se acabó y ya”, porque al final, la publicación fue un extracto de los encuentros de lo que dijeron y ya. Seguramente Andreja vaya a incluir este proyecto dentro de una publicación más grande, no lo sé.

Ahí es donde el propio fundamento de una exposición así puede ser cuestionado, una exposición así porque tiene el compromiso de tal y tal cosa, ¿y luego? ¿cómo sostienes ese compromiso?. No sé la respuesta, esa es la gran pregunta. En mi punto muy personal de vista, lo ideal en proyectos así tendrían que ser de muy largo aliento.

I: Sí, porque se esperaban resultados o consecuencias de la exposición muy inmediatos que tampoco se dieron, se tejió alguna red, pues a lo mejor posteriormente a la exposición.

IP: Eso no está mal, eso está bien, si sucede, pero no sé si la página, por ejemplo, haya funcionado, yo creo que no. Esta idea de vamos a hacer una página que reúna a todas las organizaciones y sea una herramienta para mapear, etc., estando ella [Andreja] en otro lado, eso es un trabajo a largo plazo, a muy largo plazo, de continuar y seguir rastreando organizaciones, es de seguirle hasta que realmente se vaya haciendo un mapa, porque evidentemente la estructura de la organización no propiciaba que la banda dejara toda su información, no es verdad que estaba del todo logrado, porque hubiera una computadora ahí y

tú dijeras “voy a meter mis datos”, en ese sentido sería otra parte que habría que revisar, porque esa dimensión de la página, la prensa, toda esa parte de la exposición, que aparte para Andreja era muy importante, es de las cosas que hay que revisar a fondo. Por eso te digo que son proyectos a largo plazo, es decir, había una expectativa concreta en el momento de la exposición, pero yo creo que justo para las organizaciones, una de las mayores expectativas, seguramente tienen que ver con el largo plazo, es decir, que a partir de la exposición hubiera una serie de consecuencias e idealmente estar tocando estos temas, sí implicaría el decir, bueno, pero vamos a seguir, van a seguir habiendo encuentros. Es un poco lo que he querido hacer y me ha costado mucho por falta de gente, a veces claridad, porque hay demasiadas otras cosas, pero la conquista del bien común tendría que seguir habiendo encuentros, trabajos, propuestas, publicación, etc. Porque si no también te quedas con una especie de, que no está mal, de retrato de algo que sucede y que hasta ahí. A lo mejor esa es la apuesta un proceso en realidad que durara lo que dure la exposición. Ahí toca otras aristas creo yo, de pronto me estoy yendo quizá a cuestiones muy idealizadas, pero sí creo que estaban como parte del sustento de la exposición. Toda esta idea del compromiso, del trabajo con las organizaciones, porque si no es abro la ventana, miren ésta es la realidad, cierro la ventana. No sé si son los objetivos más profundos. No sé si te sirvió lo que te dije.

I: Sí, mucho, es otra perspectiva totalmente distinta a las curadoras

IP: ¿Qué te decían ellas?

I: Pues es que también les hice preguntas un poco más vinculadas a textos a los que se basó Andreja y cosas así.

### ANEXO 3

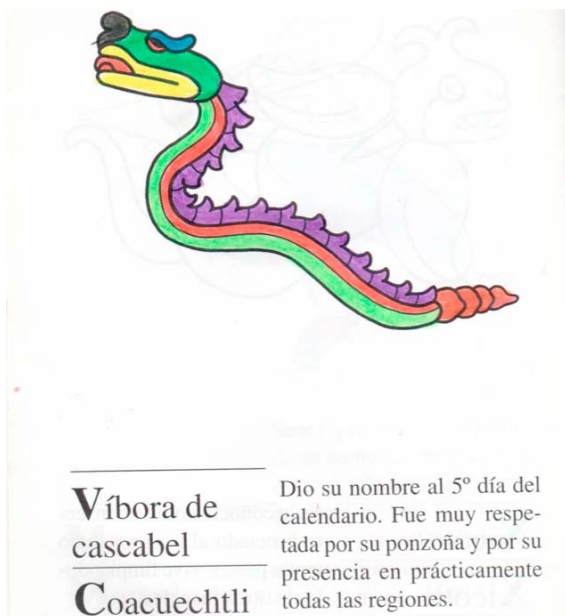
En éste último apartado comparto algunos fragmentos de los materiales que se incluyeron dentro de la ludotecas de la exposición. Todos ellos son materiales que las organizaciones utilizan para sus actividades internas y además, la mayoría de ellos fueron realizados por cada una de las organizaciones.

La primera sección forma parte de los materiales de Calpulli Tecalco. Todos ellos vinculados con la enseñanza del náhuatl, que es uno de sus principales objetivos como organización.

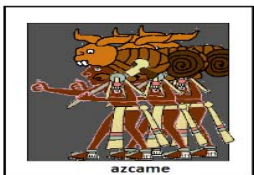
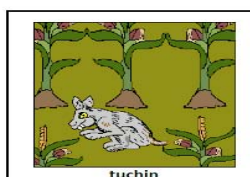
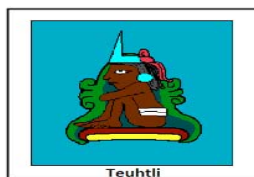
- 1) Fragmento del libro: *Aprendamos Náhuatl, método para aprender iluminando del Maestro Xochime*



- 2) Fragmento del Libro: *Cuaderno para iluminar, insectos y reptiles del México Prehispánico*



3) Fragmento de Memorama ilustrado por Fernando Palma, artista visual



El siguiente material pertenece a la organización Cereal, quienes utilizan un rompecabezas para explicar los derecho laborales y así defenderlos, su lema es: “nadie defiende lo que no conoce”

1) Fragmento de rompecabezas



2) Rompecabezas completo

