



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO | FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Todos cocinamos, todos comemos
PROYECTOS DE ARTE COLABORATIVO
EN EL ESPACIO PÚBLICO DE LA CIUDAD DE MÉXICO

Tesis que para optar por el grado de
MAESTRO EN ARTES VISUALES

PRESENTA:
Santiago Robles Bonfil

DIRECTOR DE TESIS
Ricardo Pavel Ferrer Blancas | Facultad de Artes y Diseño, UNAM

SINODALES
Luis Ernesto Serrano Figueroa | Facultad de Artes y Diseño, UNAM
Héctor Quiroz Rothe | Posgrado en Urbanismo, UNAM
Eduardo Acosta Arreola | Facultad de Artes y Diseño, UNAM
Alicia Arizpe Pita | Facultad de Artes y Diseño, UNAM

Ciudad de México, febrero de 2018



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.

Índice

Declaración de principios,
introducción y objetivos

Parte I

De tlacuilos y nuevos mundos

Parte II

**Algunos antecedentes
y contexto del arte colaborativo**

Parte III

Seis comidas compartidas
Habitando/apropiando el espacio público

Parte IV

¡Del *ready-made* al picnic!
¿Cómo puede un proyecto colaborativo
ser un *ready-made* social?

Conclusiones y anexos



Introducción

Declaración de principios

Introducción

Objetivos



El dominio del paisaje

Declaración de principios

*Tus propios actos le dicen al mundo quién eres
y qué tipo de sociedad crees que debería existir.*

Ai Weiwei

SEGÚN ESTUDIOS, EL HABITANTE PROMEDIO de una ciudad occidental recibe aproximadamente 3000 impactos publicitarios al día,¹ es decir, más de un millón al año. Y los que se transmiten a través de una pantalla conforman la mitad de todos los que recuerdan los consumidores.

En el caso de la Ciudad de México, y como señaló Miguel Ángel Velázquez en el periódico *La Jornada*,² no se sabía con exactitud cuántos espectaculares había instalados en la Ciudad de México, pero se calculaban entre 5 300 y 5 400, sin contar vallas, casetas telefónicas, pasos a desnivel o parabuses.

En este universo de invasión de estímulos que agobian la mirada, algunos artistas pueden preguntarse cómo mostrar un contenido significativo en un ambiente abrumador de imágenes comerciales, que circulan

1 Véase: «¿Cuántos impactos publicitarios recibe una persona al día?», *Muy Interesante*. Disponible en: muyinteresante.es/curiosidades/preguntas-respuestas/icuantos-impactos-publicitarios-recibe-una-persona-al-dia (consultado el 8 de febrero de 2017).

2 Miguel Ángel Velázquez, «Ciudad perdida», *La Jornada*, 18 de junio de 2013.

cotidianamente y que, en general, no tienen otro propósito que fomentar una necesidad puramente artificial. Otros creadores aprovechan la estética publicitaria y sus formatos para elaborar piezas que se alejan de la idea del arte como una práctica original que sólo puede mirar hacia sí misma.³ El objetivo de estos creadores puede ser, simplemente, ganar territorio visual, pues se cree que lo más vistoso, lo más espectacular, es generalmente lo mejor.

El arte callejero (arte visual creado en locaciones públicas, cuyo término adquirió popularidad a partir del *boom* del grafiti a principios de los ochenta), surge, en parte, como una afrenta a esta invasión mercantil masiva (que, como toda invasión, es una imposición), perpetuada de común acuerdo entre empresas, agencias de publicidad y gobiernos locales.

Tras recibir miles de impactos publicitarios al día, los ciudadanos se convierten en partícipes —a veces voluntarios, a veces inconscientes—, de un proceso de deshumanización. Los ejemplos abundan, pero uno de los más conspicuos es el que utiliza o reproduce los estereotipos de belleza: los emisores de estos mensajes imponen normas anatómicas que no coinciden con las características de las personas receptoras de la propaganda, cuya apariencia física resulta disminuida. Este tipo de comunicación no surge de la nada. Previamente, a través de otros recursos, se ha preparado el terreno para que el mensaje se desarrolle en tierra fértil. Con este fin se introduce una ideología que se traduce en reconocer que la posición que ocupa el ciudadano en la carrera hacia la modernidad

³ Uno de los casos más conocidos es la pieza *A logo for America* (1987) del artista chileno Alfredo Jaar. Véase: newyorker.com/business/currency/logo-america (consultado el 27 de febrero de 2017).

se determina en relación a la calidad, costo y, sobre todo, a la aprobación social de sus objetos de consumo, como la marca y versión de su teléfono celular o la exclusividad de sus actividades de ocio y recreación, tales como los lugares en donde come, los deportes que practica o los sitios donde vacaciona.

Y en estas realidades fabricadas, ¿dónde quedó el habitante de los barrios que, por su situación económica, no tiene acceso a estos ideales impuestos? ¿Qué reacción pueden tener los ciudadanos de a pie cuando observan cómo, en provecho de la mercadotecnia, se pierde el espacio público que perciben como propio? ¿Alguien les preguntó si estaban de acuerdo con que la publicidad impuesta en su entorno se opusiera a sus gustos, intereses o necesidades? Como reacción a esto, hay jóvenes que salen a pintar las calles, a escribir su nombre en las bardas, a representar públicamente aquello con lo que se sienten identificados: vuelven a *hacer suyo* lo que, aunque legalmente no les pertenece, los representa: el territorio.

En años recientes, el gobierno de la Ciudad de México ha impulsado diversas iniciativas que pretenden funcionar como válvula de escape ante esta necesidad de expresión de un sector de la ciudadanía, creando proyectos permanentes como *hidroARTE*,⁴ en el cual los artistas o colectivos pueden realizar piezas de arte urbano en los muros de las instalaciones que resguardan los pozos de agua de la ciudad. Esto es posible mediante un permiso y un apoyo otorgado por una alianza entre las iniciativas pública y privada.

⁴ *Hidro arte*, Sistema de Aguas de la Ciudad de México, convocatoria 2016. Disponible en: sacmex.cdmx.gob.mx/sacmex/hidroarte/2016/ (consultada el 7 de febrero de 2017).

Además de que este tipo de programas no logra equilibrar la excesiva presencia de mensajes comerciales en la ciudad, ¿no están operando desde la misma verticalidad que los anuncios publicitarios? ¿Es democrático forzar a un ciudadano a mirar y convivir cotidianamente con una pieza artística, tal y como lo hace la propaganda, pero en aras de la cultura? ¿Por qué se impone la relación entre los gustos o intereses personales de un artista y los habitantes o usuarios de un entorno? Desde un punto de vista simbólico ¿no están cercanos un grafiti anónimo, gigante e ilegible en el costado de un edificio, que el *Guerrero Chimalli* de Sebastián o un anuncio espectacular de comida para perros?

Por más que se emplace en el espacio público una imagen sin fines de lucro —lo cual en muchos casos no se cumple, porque muchas pintas son patrocinadas por marcas comerciales—, no necesariamente deja de ser una representación impuesta, un símbolo hueco. Se podría responder que muchos artistas callejeros no buscan que su obra sea del agrado de los demás, que no tienen por qué considerar a los usuarios de las vías públicas, que se trata de un *hacer por hacer*, pero si no le interesan las personas ¿por qué no realizar su obra en un ámbito privado? Esto nos puede llevar a pensar, quizás, que los otros (su público potencial e involuntario) no les son del todo indiferente.

También podría argumentarse que no solamente la publicidad o el grafiti son una implantación que violenta el entorno visual de una ciudad, sino que puentes, edificios, casas y todo aquello que configura el entorno urbano lo son también; es decir, nunca se realiza una consulta entre los vecinos de una zona para colocar un espectacular que va a modificar su paisaje urbano, ni tampoco para la realización de una

mega obra pública que transformará radicalmente su entorno (léase #Shopultepec)⁵. Nadie consultó con la comunidad de la UNAM si estaba de acuerdo con la construcción del Edificio H,⁶ a pesar de que destruye la concepción territorial original del Espacio Escultórico. Tampoco se pidió la opinión de los habitantes o los usuarios de las vías públicas afectadas por las recientes inauguraciones de enormes centros comerciales en distintos puntos de la Ciudad de México.

La distribución de visibilidad en el espacio público siempre responde a intereses vinculados al poder. Entonces, frente a estas luchas por el dominio del paisaje ¿podría servir el arte como plataforma para establecer de forma colectiva un modo de actuar distinto a las prácticas hegemónicas del sistema? ¿Qué esfuerzos son necesarios desde el punto de vista de una cultura incluyente para volver a hacer nuestros los espacios que hoy en día nos resultan ajenos, incluso agresivos? ¿Qué pasa con aquellas acciones colectivas que buscan un espacio para desarrollarse en el entorno urbano pero cuyo interés no es dejar una huella física perdurable? ¿Es viable pensar una correspondencia unívoca entre lo que desea una agrupación y la configuración visual del espacio que habita? En muchos casos, quizás, esta configuración visual es reveladora de cómo se distribuye el poder en distintos territorios, de la falta de

5 Serdán Alberto, «10 puntos para entender #Shopultepec», *Animal político*. Disponible en: animalpolitico.com/blogueros-el-dato-checado/2015/12/03/diez-puntos-para-entender-shopultepec/ (consultado el 7 de febrero de 2017).

6 Burnett, Victoria, «Un edificio ensombrece el Espacio Escultórico de la UNAM en Ciudad de México», *The New York Times* en español. Disponible en: nytimes.com/es/2016/06/02/un-edificio-amenaza-el-espacio-escultorico-de-la-unam-en-ciudad-de-mexico/ (consultado el 8 de febrero de 2017).

cohesión, de la indiferencia, del individualismo de sus habitantes y de la ausencia de la noción de comunidad.

Lo que motiva mi trabajo es la búsqueda de un espacio en el que se establezcan relaciones lo más horizontales posibles entre los individuos que colaboran en su creación y los que van a convivir cotidianamente con las piezas en el entorno público. El arte debe surgir de intereses comunes que no maquillen, en palabras de Claire Bishop, un conflicto de individualización en lugar de afrontarlo y exponerlo, sino que nos abran a la experiencia crítica del ‘estar juntos’, aunque esto en ocasiones resulte raro, esquivo o inclusive molesto. Para lograrlo, una alternativa es apropiarse de algunos elementos característicos del sentido de comunalidad descritos por Floriberto Díaz Gómez,⁷ como el consenso en asamblea para la toma de decisiones, el servicio gratuito como ejercicio de autoridad, el trabajo colectivo como un acto de recreación y las prácticas artísticas como expresión del don comunal.

Así se contribuye a desdibujar el hermetismo que separa al arte contemporáneo del público y, de paso, se pueden desarrollar experiencias que permitan avanzar en dirección opuesta a la deshumanización, fragmentación e individualización, tan características de nuestra época.

⁷ Floriberto Díaz Gómez, «Comunidad y comunalidad», *Rus redire*. Disponible en: rusredire.lautre.net/wp-content/uploads/Comunidad.-y-0comunalidad.pdf (consultado el 19 de enero de 2018).

Introducción

COMO PARTE DE SU VISIÓN ARTÍSTICA, JOSEPH BEUYS¹ buscó cambiar la idea de la cultura, haciéndola transitar de un estadio en el que se presentaba como análoga a una práctica hermética a otro, en el que se constituía como un concepto «ampliado» del arte. Su objetivo era implicar al «cuerpo social» en su conjunto, poner las obras en libertad, sujetas a una circulación autónoma, para que con ello actuaran «directamente en la realidad gracias a una disposición artística y política determinada». ² Esta es una parte importante de la idea que estructura e inspira sus proposiciones horizontales: la convicción de que «cada hombre es un artista», la creación de la Universidad Libre Internacional³ y la idea

¹ Joseph Beuys (Krefeld, 12 de mayo de 1921-Düsseldorf, 23 de enero de 1986) fue un artista alemán que trabajó con varios medios y técnicas como escultura, *performance*, vídeo e instalación. Perteneció al grupo Fluxus.

² Joseph Beuys y Clara Ritter-Bodenmann, *Joseph Beuys: cada hombre, un artista: conversaciones en Documenta 5-1972*, (Madrid: Editorial Visor, 1995).

³ La Universidad Libre Internacional (1973 – 1988), es una idea educacional de Beuys concebida con el escritor alemán Heinrich Böll, que consistió en la creación de una universidad sin sede, en la que se ponen en práctica las ideas pedagógicas de los artistas. Ellos consideraban que todo el mundo tiene posibilidades creativas que deben ser reconocidas y perfeccionadas, y Beuys sostenía que todos los humanos tienen una energía creadora que se manifiesta en su trabajo.

de «escultura social».⁴ Los planteamientos de Beuys surgieron como resultado de un contexto enmarcado por iniciativas en las que las obras artísticas tomaron formas propias de las interacciones sociales, tales como las propuestas de Fluxus, la Internacional Situacionista y de artistas como Mierle Laderman Ukeles, Adrian Piper o Judy Chicago, por dar algunos ejemplos. Ellos buscaban —cada uno a su manera—, hacer del arte una característica inherente a la vida en sociedad.

Esta visión artística tuvo consecuencias que actualmente se manifiestan en diversas prácticas y perspectivas estéticas, a las que Claire Bishop englobó bajo el término *giro social del arte contemporáneo*,⁵ y que se expresan en movimientos como el *New Genre Public Art*, el *arte dialógico*, la *estética relacional* y el *arte socialmente comprometido*, entre otras.⁶ Como se verá más adelante, una de las características de este tipo de prácticas es que no buscan adscribirse a una categoría artística en particular, sino cuestionar las etiquetas generales en uso, e incluyen actores que no necesariamente provienen del campo artístico; además, muchas buscan construir, aunque sea de forma temporal, comunidades de singularidades reunidas con un propósito común. Sin

4 Beuys creó en la década de los sesenta el término «escultura social» para englobar su propuesta acerca del potencial de transformación social contenido en el arte. Al igual que una obra cultural, una escultura social incluye a la actividad humana que se esfuerza en estructurar y modelar a la sociedad y al entorno. La idea de un escultor social consiste en un artista que crea estructuras en la sociedad utilizando lenguajes, pensamientos, acciones y objetos.

5 Claire Bishop, «The social turn: Collaborations and It's Discontents», *Artforum International*, febrero 2006, 178-185.

6 Para mayores referencias, véase: Pedro Ortiz-Antoranz, «Reflexiones sobre el arte de interacción social», *Un mundo en común*, (México: Secretaría de cultura-INBA, 2016) 4-10.

embargo, algunas de estas propuestas presentan conflictos en cuanto a las relaciones sociales que plantean, en tanto que mantienen una distancia estratificada entre el artista y su público-participante.⁷

Partiendo de este contexto, el presente trabajo, desarrollado como un ejercicio colaborativo —es decir, del establecimiento de relaciones horizontales para atender intereses comunes—, al que se identificó como *Todos cocinamos, todos comemos*, plantea una concepción ampliada del arte en colaboración.⁸ Tiene como una de sus particularidades el que, a partir de analizar distintos proyectos llevados a cabo en espacios públicos⁹ de la Ciudad de México, abrevia y al mismo tiempo se separa de la propuesta de Beuys. Se asemeja en espíritu, en considerar a un cuerpo social para la creación cultural, en buscar difuminar los límites

7 Véase la sección «Arte, política y colaboración», página 24 de la parte II del presente trabajo.

8 Rama del arte contemporáneo cuyas primeras manifestaciones pueden ser ubicadas en la década de los sesenta del siglo pasado. Parafraseando a Pedro Ortiz-Antoranz, dichas prácticas toman como punto de partida las interacciones humanas y el contexto social. Los momentos de concepción, producción y presentación de una obra de arte pueden, en este contexto, compartirse y socializarse con personas que provienen de otros ámbitos de la vida social —no necesariamente de tipo artístico— que se vuelven participantes o co-creadores de las obras. El arte en colaboración transforma en experiencia artística actividades sociales como comer, platicar, caminar, aprender o protestar. Por lo tanto, muchos de los proyectos englobados en esta forma de arte no buscan adscribirse a una etiqueta particular, sino desafiar y desbordar a las categorías de uso.

9 En términos ideales, es el lugar donde cualquier persona tiene el derecho a circular en paz y armonía, donde el paso no puede ser restringido por criterios de propiedad privada, y excepcionalmente por reserva gubernamental. Sin embargo, y como se desarrollará posteriormente, en el presente trabajo el espacio público es concebido como un entorno urbano que funciona como punto de encuentro, de conflicto y de beneficio social.

del arte con la vida; se separa de perseguir particularmente la creación de un objeto o un fetiche y su reproducción (los famosos múltiples),¹⁰ así como del interés especial por el formato de dicha pieza (instalación, *performance* y demás). Hoy en día la discusión de la validez de una obra relacionada con su técnica o su medio, ya sea una pintura, una acción o un correo electrónico quedó atrás, basta con visitar cualquier espacio donde se exponga arte de nuestro tiempo para constatarlo.

La visión ampliada del arte contemporáneo referida funciona en dos sentidos. La primera consiste en valorar el contexto histórico, los espacios y objetos, pero sobre todo, lo relacionado con el sujeto y la condición humano-social en cada uno de los proyectos.¹¹ En particular, en las obras artísticas que aquí se analizan se promueve el intercambio social a partir del reconocimiento de la diversidad. Esto genera una distancia respecto al arte enfocado en producir fetiches de circulación para el mercado, pues aunque las acciones que configuran los proyectos que aquí se presentan producen objetos que sirven de registro de los mismos, el enfoque principal consiste en reconocer el quehacer colectivo (y todo lo que esto implica) como una experiencia artística en sí misma.¹²

10 Allison Meier, «Over 500 Joseph Beuys Multiples Go on Rare View in NYC», *Hyperallergic*. Disponible en: hyperallergic.com/190090/over-500-joseph-beuys-multiples-go-on-rare-view-in-nyc/ (consultado el 18 de enero de 2018).

11 Para el contexto histórico, véase las partes I y II del presente trabajo de investigación; para los espacios y objetos, la parte III y para la condición humano-social, la parte IV.

12 Vivencia que contiene una finalidad *per se*, a diferencia de otras, como la experiencia práctica que busca la utilidad o el beneficio. La experiencia artística puede ser definida como un modo de encuentro con el mundo, con las personas; también con objetos, fenómenos y situaciones ya sean naturales o creados por el ser humano, que producen en quien los experimenta un estímulo,

El segundo sentido está conformado por la multiplicidad de puntos de vista que transmiten a un público amplio las acciones y experiencias acontecidas durante el desarrollo de las obras. Al contrario de apelar a una visión unilateral o hermética, como la figura del artista, el presente trabajo se avoca a una expansión del arte colaborativo que promueve la exploración de nuevas fronteras en este concepto, a partir de incluir una diversidad de perspectivas que funcionan como testimonios de lo ocurrido. Estos registros consisten en vídeos, fotografías, dibujos, textos, audios y demás, los cuales pudieron ser observados en los recintos donde se han presentado los proyectos, y actualmente es posible hacerlo a través de Internet y en la sección de anexos de este documento (quienes lo estén consultando en formato físico o digital).

Actores y elementos que propician lo colaborativo

Los proyectos que se analizan en este trabajo, están conformados por distintos elementos que son concebidos como partes fundamentales del proceso creativo, de tal manera que cuando sucede la obra artística, ésta es la suma de todo: colaboradores, actividades, gestiones y testimonios. De suyo, constituyen una ampliación de la noción usual de «obra de arte». Para ofrecer mayor claridad sobre este planteamiento, a continuación se describen cada uno de estos elementos, presentados sin que el orden de aparición esté relacionado con su nivel de importancia o trascendencia dentro de las obras. Esto refleja una de las premisas de

un conjunto de emociones y un tipo de conocimiento que puede considerarse de tipo estético (atención activa, apertura mental y empatía, por ejemplo).

los proyectos: el interés por establecer relaciones horizontales entre los distintos factores que conforman las iniciativas, para con ello romper, hasta donde sea posible, los estratos que los dividen.

Las partes que conforman las iniciativas son, en primera instancia, el artista, el equipo de trabajo y los colaboradores; a ello se añade el espacio en donde suceden las acciones, las piezas que se producen y las vías a través de las cuales las experiencias son compartidas con el público.

1. Al **entorno urbano** de la Ciudad de México se le ha dedicado una sección entera, la parte III, titulada *Habitando/apropiando el espacio público*. Sin embargo, es importante adelantar que estos proyectos parten de concebir al espacio público como algo roto, pues la experiencia de los ciudadanos como ocupantes de dicho espacio es fragmentaria. No existe continuidad para transitar con eficiencia y libertad en la ciudad, ni para ejercer una vida política plena. Esto se debe, en parte, a las ubícuitas y eternas reparaciones que se realizan en calles y banquetas, las cuáles constituyen una buena metáfora de las condiciones sociales.

Lo anterior induce dos preguntas: ¿Cómo recuperar el sentido de comunidad en estos espacios? ¿De qué forma recobrar la continuidad ante el espacio roto? El lema «todos cocinamos, todos comemos», busca evocar y ensayar un tipo de ciudad que no considere al otro, al desconocido, como un enemigo potencial o un peligro, sino como la oportunidad de reconocernos a partir de la restitución de la función de una plaza pública, de compartir y dedicarle tiempo a la generación de acciones comunes que revelen una historia que no

se puede negar: ahí están las capas, los días, los años, los sexenios superpuestos, los edificios y las huellas en el cemento social que una vez estuvo fresco.

2. **El artista**, que es concebido en este documento como un impulsor y catalizador para que las experiencias artísticas-colectivas se lleven a cabo. Alejado de figuras anacrónicas como la del *genio creador* o *chamán*—tan comunes durante el periodo de las vanguardias artísticas¹³—, la función del artista ahora consiste en provocar los encuentros, en detectar y ampliar ciertas condiciones que propicien una posible colaboración entre distintos actores y, sobretodo, activarlas. Esta intención no podría sostenerse en el tiempo si no buscara que las actividades fuesen reguladas por todos los actores involucrados. Es así que la figura del artista en estos proyectos está relacionada parcialmente con la del gestor cultural, a partir de cuatro aspectos significativos:

- A. Es un mediador entre la colaboración, la creación y el consumo cultural.
- B. Debe generar una estructura mínima, amplia y flexible, para que los proyectos que impulsa se desarrollen a partir del acuerdo y la colaboración de los distintos ejecutantes que conformen la obra artística.

13 El vanguardismo, o *avant-garde* en francés, se refiere a las personas o a las obras experimentales e innovadoras, en particular en lo que respecta al arte, la cultura, la política, la filosofía y la literatura. Estos movimientos artísticos renovadores, en general dogmáticos, se produjeron en Europa en las primeras décadas del siglo XX desde donde se extendieron al resto de los continentes, principalmente hacia América. Una de las características visibles de las vanguardias fue la actitud provocadora. Se publicaron manifiestos en los que se atacaba todo lo producido anteriormente, que se desechaba por desfasado, al mismo tiempo que se reivindicaba lo original, lo lúdico, desafiando los modelos y valores existentes hasta el momento.

- C. Como profesional, debe tener la capacidad de coordinar un trabajo artístico para articular su inserción en una estrategia social, territorial y expositiva.
- D. Debe poseer una visión panorámica del sector cultural, que considere la viabilidad del proyecto del que se responsabiliza en todos los campos que se relacionan: sociales, políticos, territoriales y de circulación.

Esta conjunción de *artista-catalizador-gestor* incorpora en la práctica a un espectro amplio de actividades que pueden ir desde conseguir el sustento económico para iniciar —o asegurar por completo— un proyecto, hasta lidiar con aspectos que tienen que ver con la obtención de permisos de instituciones públicas, o con regular asaltos o confrontaciones en el entorno urbano, redactar boletines de prensa para las exposiciones y/o realizar el montaje de la obra en un recinto. Sin embargo, ninguna de estas tareas resulta tan importante como la de establecer un contacto que permita desarrollar relaciones de confianza con los distintos grupos sociales.¹⁴

3. **Equipos de trabajo.** Los integrantes, convocados generalmente por el artista —aunque en ocasiones se acercan de forma voluntaria o son invitados por otro miembro del equipo—, varían en cada proyecto y pueden o no provenir del campo artístico. Los objetivos de

14 El término se utiliza en este trabajo de forma amplia, temporal y flexible, como un conjunto de individuos que se relacionan entre sí y que poseen una estructura organizativa común. Las personas que forman parte de un grupo, actúan de acuerdo con normas, valores y objetivos acordados y necesarios para el bien común y la persecución de sus fines. Un grupo social se puede definir a partir de una serie de variables mensurables, como nivel económico, laboral y educativo.

cada proyecto se configuran, en parte, por estos equipos de trabajo, e independientemente de la procedencia de sus miembros, todos se reúnen por afinidad y están guiados por una serie de objetivos determinados colectivamente. Por ejemplo, en ocasiones estos equipos están conformados por una ilustradora, dos diseñadoras editoriales, un editor de vídeo, un estudiante de literatura y una encuadernadora; sumándose a ellos, pueden asistir distintos invitados a las sesiones: un curador, un profesor de arte, una doctora en física y una terapeuta.

El eclecticismo de los perfiles de estos miembros se ve reflejado de manera positiva debido a que las distintas perspectivas nutren a las iniciativas. Cada integrante, de manera orgánica, contribuye con distintas tareas que incitan la relación con los colaboradores: comparte sus conocimientos, promueve el rumbo que consideran que deberían de tomar las acciones, ayuda con la organización de las sesiones de trabajo, desarrolla los testimonios y el cuerpo de obra artística, así como también adquiere una posición de referencia y afectividad dentro de las comunidades efímeras que se generan.

Es importante señalar que no en todas las sesiones de trabajo se reúne el total de los miembros del equipo. En ocasiones, no se llegan a conocer entre sí más que por la huella que dejan en el proyecto en distintos momentos; su presencia, en estos casos, depende de las necesidades de cada sesión laboral.¹⁵ Sin embargo, el equipo

15 Véase la sección dedicada a producción flexible y posibilidades en la colaboración en el presente cuerpo de obra. Parte II, «Algunos antecedentes y contexto del arte colaborativo», páginas 10 a 13.

de trabajo es un factor fundamental, sin el que ninguna de las iniciativas se podría llevar a cabo. Para efectos prácticos del presente trabajo de investigación, en cada apartado se hace referencia al término «equipo de trabajo» para englobar a una multiplicidad de agentes que variaron en cada proyecto. En el apartado de créditos, al final de este documento, se puede consultar la lista de los miembros que conformaron los equipos en cada caso.

4. **Colaboradores.** Al igual que los equipos de trabajo, varían en cada situación y determinan el carácter de cada iniciativa. La forma en la que se establecen los primeros contactos entre el equipo de trabajo y los colaboradores o grupos sociales que configuran los proyectos ocurren, en ocasiones, de manera azarosa, incidental, y en otras de forma previamente acordada por el equipo de trabajo.

Lo que generalmente sucede —y como se verá más adelante—, es que el equipo de trabajo comienza realizando ciertas acciones en un entorno urbano determinado, a las cuales gradualmente se van incorporando voluntariamente personas de los alrededores, hasta que se realizan los primeros contactos y eventualmente el establecimiento de relaciones de confianza permite proponer el desarrollo de un proyecto a largo plazo. Las características de los colaboradores y su forma de relacionarse con el equipo de trabajo serán analizadas en su momento. Basta con adelantar aquí que se trata de ciudadanos que ocupan ciertos espacios públicos para realizar distintas acciones, como son transitar de un lugar a otro, trabajar, dormir, comer y hasta pelearse a puños, pero que comparten la voluntad de participar con el otro, propiciada en gran medida por ser

parte de acciones colectivas que los benefician y en las que no se incluye generar una ganancia económica como fin para colaborar.

5. **Los productos, piezas artísticas y/o testimonios** de los proyectos permiten conservar y difundir la memoria colectiva de lo ocurrido. Estas obras, a un mismo tiempo monumentales (en un sentido temporal, en el desglose de ideas, perspectivas y tradiciones) e íntimas (dirigidas a un público, a un espacio de contemplación, reflexión y discusión), son simultáneamente libros y esculturas, vídeos y galerías, foros, dibujos y testimonios del intercambio social público.

A través de estas piezas se registran las acciones que se llevaron a cabo para generar y desarrollar los distintos proyectos, así como sus conclusiones y resultados.

Un ejemplo de lo anterior es que las fotografías que registran el proyecto *Seis comidas compartidas*¹⁶ fueron tomadas de forma conjunta entre el equipo de trabajo y los colaboradores, lo cual permitió obtener, al mismo tiempo, un registro ampliado e íntimo de los acontecimientos, pues no es lo mismo que una persona que pertenece y ocupa diariamente un entorno público lo registre fotográficamente a que lo hagan personas que provienen de otras zonas de la ciudad y que portan supuestos estéticos y sociológicos diferentes.

Es importante aclarar que las discusiones entre los colaboradores de los proyectos no se enfocan primordialmente en si se generará una instalación o un vídeo, sino en determinar inicialmente

16 Véase el anexo *Seis comidas compartidas* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/seis-comidas-compartidas/ y santiagorobles.info/seis-dibujos/ (consultado el 2 de octubre de 2017).

qué acciones se llevarán a cabo, con qué objetivos, y es así como los registros derivados de estas experiencias adquieren forma, ya que son una consecuencia de las operaciones de intercambio social. Las piezas funcionan como testimonios, en el sentido en que ayudan a recuperar y compartir lo vivido con quienes no estuvieron ahí. Son, al mismo tiempo, parte unificadora de la experiencia de la convivencia y registro de ella.

6. **Medios de circulación.** La gran mayoría de las obras que aquí se analizan fueron presentadas tanto en museos, como en galerías o espacios culturales de autogestión y a través de otros medios. Por ejemplo, el proyecto *Seis comidas compartidas* primero se presentó en formato de diálogo o charla pública en el museo Ex Teresa Arte Actual de la Ciudad de México,¹⁷ y posteriormente fue editado en formato de cuaderno de trabajo¹⁸ para luego viajar a Brasil y a España como parte de una exposición colectiva de arte visual.¹⁹ Se ha presentado también en distintos programas de radio y publicaciones multimedia. Además, como libro de artista, el cual funciona como registro y testimonio global de lo ocurrido, se ha mostrado en dis-

17 Miércoles 29 de julio de 2015.

18 Pavel Ferrer et al, *Nómada. Una mirada a la práctica histórica del comercio en el Centro de la Ciudad de México* (México: Tres Nómada-INBA, 2016). Disponible en: santiagorobles.info/disenomada-una-mirada-a-la-practica-historica-del-comercio-en-el-centro-de-la-ciudad-de-mexico/ (9 de octubre de 2017).

19 Exposición *Arquitectura de la pobreza*. Curaduría de Pavel Ferrer. Ateneu del Raval: Reina Amalia no.3, El Raval, Barcelona, España. Inauguración: 20 de mayo de 2016 y Museu da Escola Catarinense. R. Saldanha Marinho No. 196, Florianópolis, Brasil. Inauguración: 22 de julio de 2016.

tintas ferias de arte.²⁰ Un registro amplio que involucra los antecedentes de la obra, la crónica, fotografías, dibujos, vídeos y audios, se puede consultar de manera permanente y gratuita en la dirección de Internet: santiagorobles.info/seis-comidas-compartidas/.

Los vestigios de las obras que se analizan en el presente trabajo, al tratarse fundamentalmente de obras *vivas*, tienen la posibilidad de adaptarse a distintos medios de consulta, gracias a su diversidad y flexibilidad. Si el espectador se encuentra frente a la computadora puede enterarse de lo ocurrido a través de un vídeo de YouTube, si está en la calle puede leer el cuaderno de trabajo, o si está de visita en un museo puede consultar directamente las piezas. Esto refuerza el sentido ampliado de arte y al mismo tiempo permite que la experiencia de consulta de las obras pueda ser seleccionada de manera íntima, es decir, no existe una sola forma de acercarse a los proyectos. El espectador es capaz de elegir su propia experiencia.

Por último, y para enfatizar el sentido de colaboración en las obras, es importante mencionar que todos los actores involucrados en las acciones, colaboradores y equipo de trabajo, no solo estuvieron conscientes y de acuerdo en la forma en que fueron socializados los proyectos, sino que configuraron sus distintas presentaciones. Es decir, que tanto las personas que ayudaron a reparar simbólicamente las avenidas, como

20 Por ejemplo, en la Exhibición de Libros Alternativos de la xxxvii Feria del Libro del Palacio de Minería de la UNAM, Ciudad de México, y en la 4a Muestra de Libros de Artista del Museo Universitario de Arte Contemporáneo de la UNAM, Ciudad de México.

las que prepararon alimentos o pegaron carteles, estaban plenamente conscientes y autorizaron presentarse como parte de un proyecto artístico colaborativo. Pero no sólo eso, sino que a través de sus distintos testimonios, surgidos del interés común, determinaron la forma en la que el público podría aproximarse y participar activamente en lo ocurrido.

Respecto a la organización del documento

El presente trabajo de investigación se encuentra dividido en cuatro partes principales que están acotadas por una introducción, conclusiones y anexos generales. Esta división corresponde a que cada una de las secciones aborda problemas específicos relacionados con las nociones de arte, colaboración y espacio público, de tal modo que pueden ser leídas de forma independiente, a manera de ensayos sueltos, o como una misma obra, pues cada parte se encuentra relacionada con las demás a partir de los temas y los proyectos que tratan. Es por esta razón que cada una tiene sus propios objetivos, conclusiones y bibliografías.

El orden de lectura de las partes es flexible, sin embargo, se sugiere uno basado en el tiempo y el espacio: la primera parte se refiere a los antecedentes del artista en nuestro contexto y su función en el ámbito público, mismos que se remontan a la época prehispánica. En la segunda parte se amplía la visión sobre la práctica artística hacia otros factores determinantes que propiciaron, en décadas pasadas, el surgimiento de la noción de colaboración. En el tercer apartado se describe y analiza el entorno público de la ciudad, y en el cuarto se propone un término artístico que abreva del pasado pero que mira hacia el futuro.

Objetivos

LOS TEXTOS QUE AQUÍ SE PRESENTAN tienen como fin explorar una serie de prácticas englobadas bajo el término «arte colaborativo» a partir de una visión ampliada, misma que incluye factores temporales, espaciales y algunos otros relacionados con campos de estudio que comúnmente se han considerado distintos al artístico.

En la primera parte se describe, a partir de una genealogía, las características de un artista y la función histórica del arte. Bajo esta premisa, se relaciona la figura histórica del *tlacuilo*, con la práctica de ciertos artistas modernos, con miras a generar un sentido de colectividad como motor central de la existencia. ¿Puede el artista contemporáneo dejar de ser un accesorio social y recuperar su función como testigo, vínculo, referente, catalizador y cronista esencial de su comunidad?

El segundo ensayo se ocupa de analizar las condiciones específicas que promueven el surgimiento del arte colaborativo, mismas que por su naturaleza son inseparables de un contexto más amplio. Característica esencial de este movimiento es que no puede revisarse únicamente desde la perspectiva de la historia del arte, ni pasar por alto el hecho de que esta práctica engloba principalmente trabajos con un pie colocado sobre territorios en los que la política se ejerce conscientemente. ¿De qué manera puede el arte, desde la multiplicidad de sus métodos productivos, proponer vías para crear —así sea de forma temporal— espacios en los que no se opere bajo una lógica de acumulación? ¿Puede una obra

artística generar un espacio anti-jerárquico apelando especialmente al consenso de grupos heterogéneos que planteen sus propios métodos de organización? ¿Cómo se propician estas situaciones?

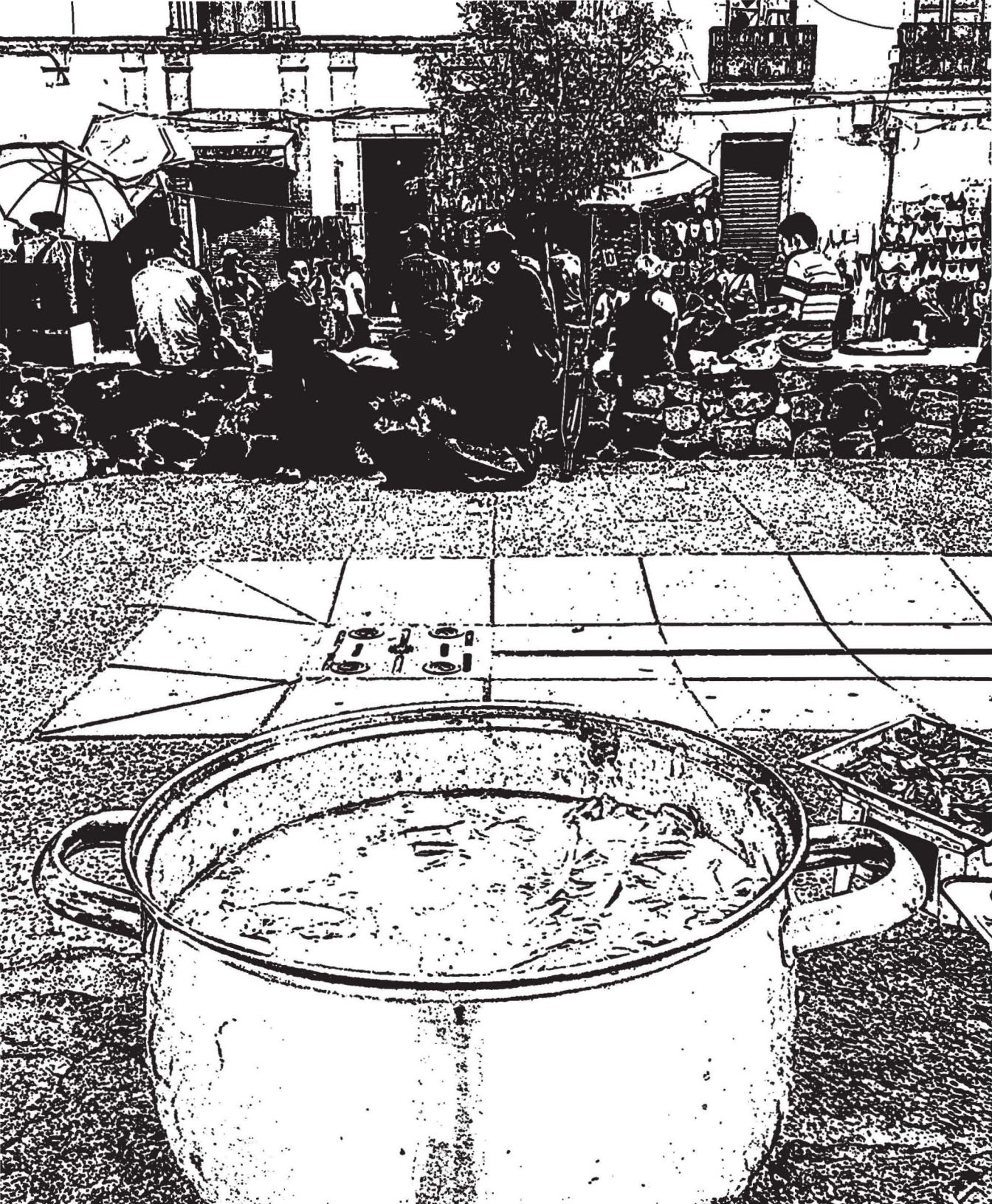
El tercer ensayo se propone analizar las acciones con las que el equipo de trabajo realizó exploraciones e intervenciones en el espacio público. Para ello se utiliza como objeto de estudio el proyecto *Seis comidas compartidas* (Centro Histórico de la Ciudad de México, 2015). En este apartado se analiza un proyecto colaborativo que sirve como promotor de encuentros sociales que tuvieron un sentido de reparación y restitución que operó a distintos niveles en el entorno urbano: ¿Qué tipo de ciudad se define a partir de la obra artística planteada?

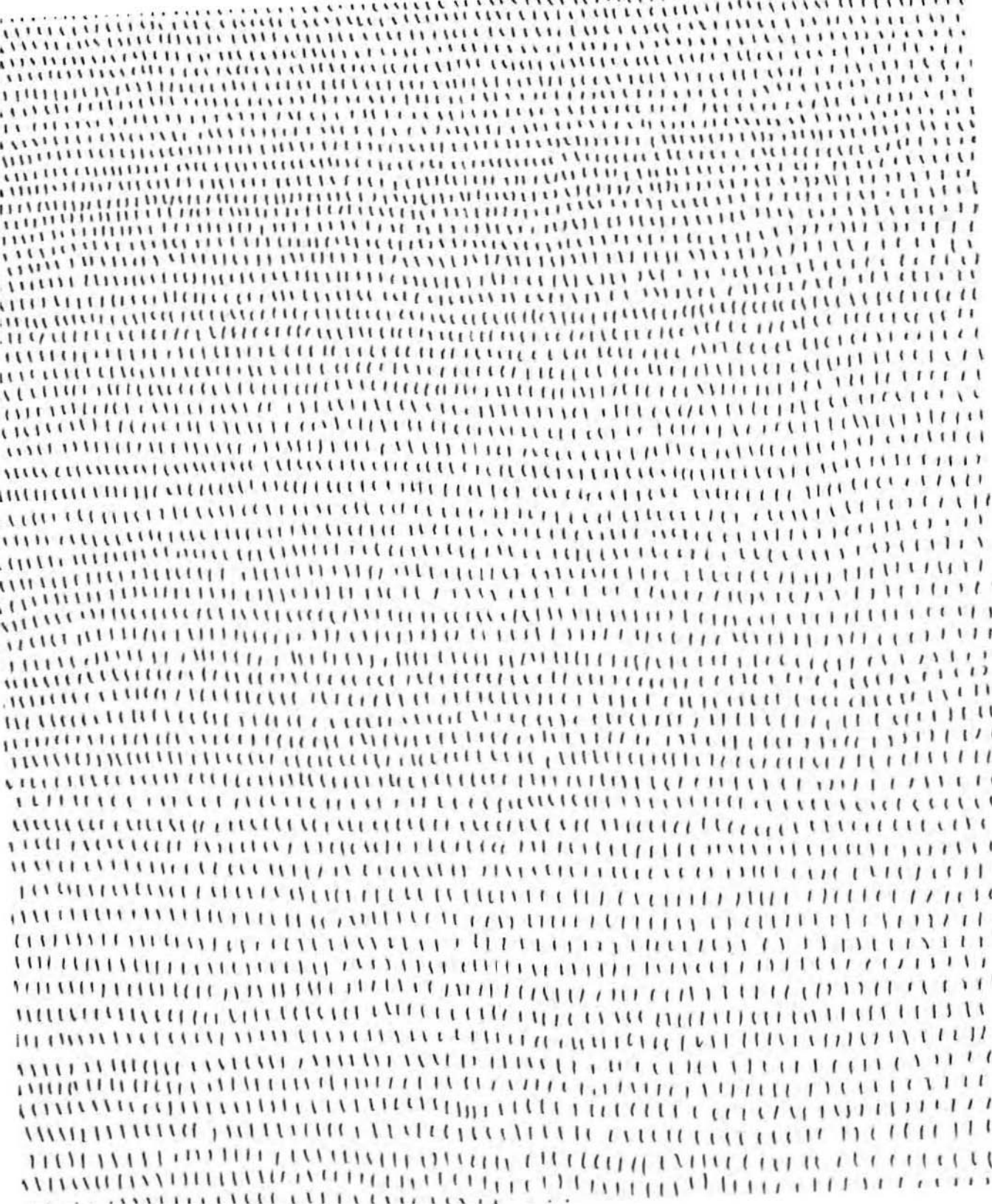
La cuarta y última parte consiste en una revisión de la idea duchampiana de *ready-made*. El objetivo es trasladar esta noción hacia un análisis que permita comprender un sentido ampliado del arte colaborativo, lo cual deviene en la propuesta del término *ready-made social* bajo las preguntas: ¿Cómo puede un proyecto colaborativo ser un *ready-made social*? ¿De qué forma la apropiación y re-significación de un término surgido hace más de cien años puede ayudarnos a entender la amplitud de una práctica artística contemporánea?

El trabajo llega a término con las conclusiones que resumen y exhiben la coherencia que subyace a las ideas desarrolladas a lo largo de esta obra.



Registro del proyecto *Seis comidas compartidas*, 2015.



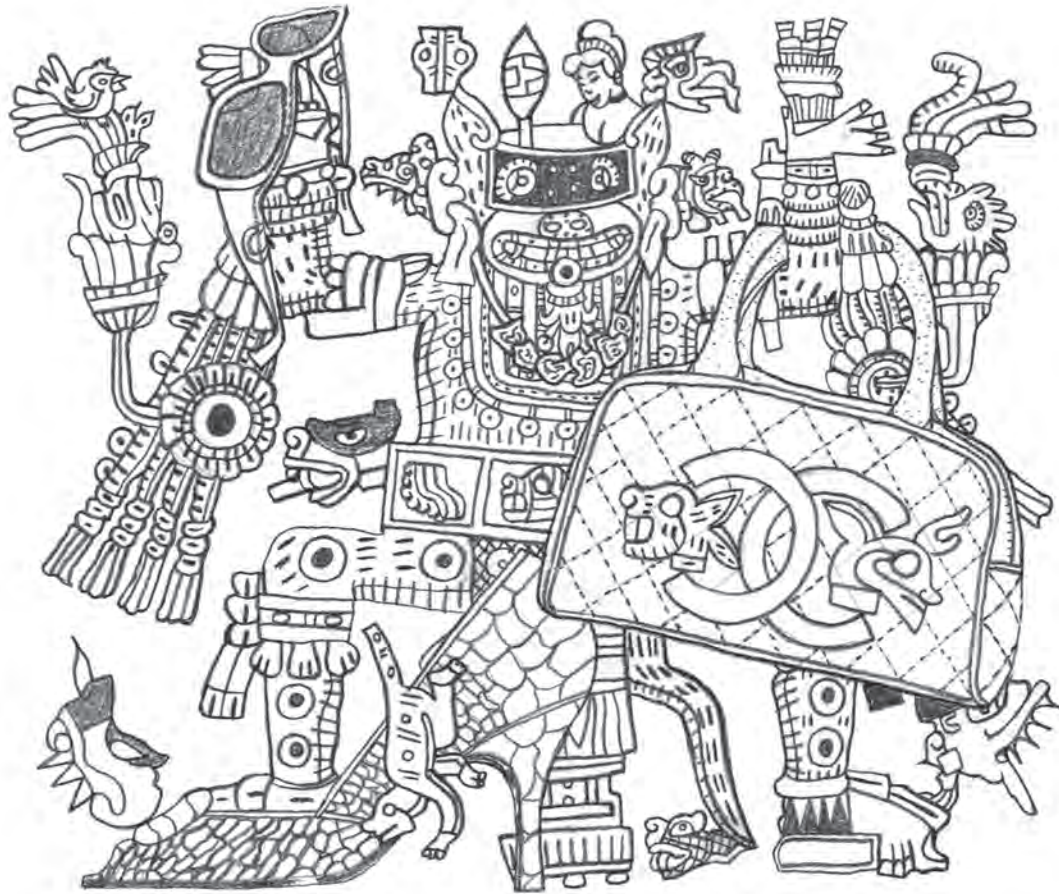




Parte I

Parte I **De tlacuilos y nuevos mundos**

De tlacuilos y nuevos mundos



I

DENTRO DE LAS CULTURAS PREHISPÁNICAS de México existió una figura conocida con el nombre *tlacuilo* (del náhuatl *tlàcuilô*: «quien escribe pintando»). Los tlacuilos solían ser de buena cuna y casi siempre masculinos (aunque según el etnólogo e historiador Baltazar Brito, existen indicios de algunas practicantes femeninas).¹ Formados en el Calmecac, la escuela de los nobles, los *tlacuilos* mostraban desde pequeños inclinaciones plásticas, particularmente habilidad en el dibujo. Eran educados para registrar a través de murales y códices los mitos, genealogía e historia de la sociedad a que pertenecían. Utilizaban para su práctica papel amate doblado a manera de biombo, piel de venado y otras superficies derivadas de fibras orgánicas, aunque también orientaban sus habilidades al trabajo en arcilla, bajorrelieves en piedra o bien representaciones en cerámica y petroglifos. Su trabajo era fundamental como testimonio de mitos y hechos y consistía en representar la cosmogonía de la cultura

¹ Baltazar Brito, Entrevista sobre *Códices de México*, Radio INAH. Disponible en: [youtube.com/watch?v=RRXCUHAXmNk](https://www.youtube.com/watch?v=RRXCUHAXmNk) (consultado el 17 de agosto de 2017).

que habitaba en relación al espacio, su origen y fin (una concepción mítica del tiempo) y lo que ambos contienen: el mundo. Esto sería lo que en la actualidad veríamos como la estructura del conocimiento. Sabían referenciar el origen mítico de su cultura con respecto a los hechos presentes. Ello los obligaba a manejar múltiples códigos. El *tlacuilo* estaba obligado a conocer sobre temas fundamentales de su sociedad: mitología, astronomía, zoología, botánica, historia, geografía y demás. La responsabilidad del *tlacuilo* se asemeja a la que en teoría debería tener el artista contemporáneo en tanto que es cronista de su tiempo y generador de conocimiento. La pregunta en cuestión es ¿puede el artista contemporáneo dejar de ser un accesorio social y, como el *tlacuilo*, recuperar su función como testigo, vínculo, referente, catalizador y cronista esencial de su comunidad? Esta premisa nos ayudará a argumentar en torno a los proyectos *Pop Off. Aparición repentina*,² *Seis comidas compartidas*³ y *Reparadora*.⁴

A diferencia del ejercicio artístico en nuestros días, donde la autoría se privilegia como estructura de individualidad, identidad, valor (y precio), muchos de los códigos y murales dibujados por los *tlacuilos* eran hechos de manera anónima, pues el artesano prestaba un servicio social; ponía su práctica para un fin común: dar identidad a su sociedad.

² Véase: santiagorobles.info/pop-off-aparicion-repentina/ (consultado el 17 de agosto de 2017).

³ Véase el anexo *Seis comidas compartidas* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/seis-comidas-compartidas/ y santiagorobles.info/seis-dibujos/ (consultado el 17 de agosto de 2017)

⁴ Véase el anexo *Reparadora* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/reparadora-libro-de-artista/ y santiagorobles.info/reparadora/ (consultado el 14 de febrero de 2017).

Su trabajo servía para entender al mismo tiempo el origen y posible fin de su cultura, para que los habitantes de la comunidad pudieran dimensionarse con respecto a la naturaleza y su fuerza abrumadora. Este sentido mágico y de profundo arraigo cultural lo explica (o presupone) muy bien Jorge Luis Borges en su cuento «La escritura del Dios»:

Entonces mi alma se llenó de piedad. Imaginé la primera mañana del tiempo, imaginé a mi dios confiando el mensaje a la piel viva de los jaguares, que se amarían y se engendrarían sin fin, en cavernas, en cañaverales, en islas, para que los últimos hombres lo recibieran. Imaginé esa red de tigres, ese caliente laberinto de tigres, dando horror a los prados y a los rebaños para conservar un dibujo. En la otra celda había un jaguar; en su vecindad percibí una confirmación de mi conjetura y un secreto favor. Dedicué largos años a aprender el orden y la configuración de las manchas. Cada ciega jornada me concedía un instante de luz, y así pude fijar en la mente las negras formas que tachaban el pelaje amarillo. Algunas incluían puntos; otras formaban rayas trasversales en la cara interior de las piernas; otras, anulares, se repetían. Acaso eran un mismo sonido o una misma palabra. Muchas tenían bordes rojos. No diré las fatigas de mi labor. Más de una vez grité a la bóveda que era imposible descifrar aquel testo. Gradualmente, el enigma concreto que me atareaba me inquietó menos que el enigma genérico de una sentencia escrita por un dios. ¿Qué tipo de sentencia (me pregunté) construirá una mente absoluta? Consideré que aun en los lenguajes humanos no hay proposición que no implique el universo entero; decir el tigre es decir los tigres que lo engendraron, los ciervos

y tortugas que devoró, el pasto de que se alimentaron los ciervos, la tierra que fue madre del pasto, el cielo que dio luz a la tierra. Consideré que en el lenguaje de un dios toda palabra enunciaría esa infinita concatenación de los hechos, y no de un modo implícito, sino explícito, y no de un modo progresivo, sino inmediato. Con el tiempo, la noción de una sentencia divina parecióme pueril o blasfematoria. Un dios, reflexioné, sólo debe decir una palabra, y en esa palabra la plenitud. Ninguna voz articulada por él puede ser inferior al universo o menos que la suma del tiempo. Sombras o simulacros de esa voz que equivale a un lenguaje y a cuanto puede comprender un lenguaje son las ambiciosas y pobres voces humanas, *todo, mundo, universo*.⁵

Borges plantea la (im)posibilidad de descubrir y darle sentido a eso *otro* que nos representa. Si pensamos la realidad como un sistema de espejos que nos reflejan y esos espejos como la posibilidad de explicar nuestro propio ser, o de explicar todos los seres que somos y que conforman una sola materia ontológica subdividida, la humanidad, comprenderemos que no todos los espejos que habitan el mundo nos van a reflejar con la misma claridad; es trabajo del artista descubrir cómo decodificar esas huellas (su identidad oculta en las manchas del jaguar). Este dilema cósmico engloba la bella e imperiosa necesidad de darle lectura, de hacer una cartografía cósmica a la piel descrita en el cuento; esta avidez es la que nos conduce a representar e inferir nuestro papel en el mundo, nuestro tránsito como seres sociales así como nuestro origen mítico, nuestra identidad compartida. Esta era la labor del *tlacuilo*. Y esta tendría que ser la misión del artista.

⁵ Jorge Luis Borges, *El Aleph* (Madrid: Alianza Editorial, 1974), 119-121.

Durante la conquista y después de un periodo en el que quienes practicaban este arte fueran perseguidos y muchos de estos códices destruidos, se decidió, en vez de combatir la práctica, utilizarla para servir a la corona española.⁶ Así, los *tlacuilos* se transformaron en los primeros cartógrafos de la Nueva España, y como tales, fueron de fundamental importancia al hacer los primeros registros de tierras y ríos. Cobraron una relevancia jurídica pues a partir de sus imágenes se hacía una relatoría de transacciones económicas, testamentos, propiedad de tierras y bienes así como relaciones de parentesco. Participaban de manera activa dentro de la sociedad novohispana y su importancia fue cardinal si consideramos la esencia mestiza de nuestra cultura, un mestizaje que seguimos practicando los mexicanos en la vida diaria, casi como una estrategia de supervivencia. Pensemos, para ejemplificar esto, en las distintas representaciones que existen alrededor del símbolo nacional y su paulatina «occidentalización», transformación muy evidente si comparamos este símbolo dentro de los códices Mendoza (1542), Durán (1580) y Tovar (1585), tres de los registros pictográficos más significativos que existen en la actualidad, hechos bajo supervisión y encargo de las autoridades eclesiásticas de la Nueva España. En esencia, la labor del *tlacuilo* activó un método híbrido de generar imágenes. Esta disposición a la mezcla ha formado parte de la estructura cultural de México, del constructo artístico del mismo y es una práctica vigente en el arte contemporáneo.

⁶ El potencial del *tlacuilo* como agente comunicador era considerado peligroso por tener la habilidad de representar dioses y creencias no católicas, por tanto herejes.

Con la aparición de un equipo de medición topográfica cada vez más preciso y de la mano de personajes como Alexander Von Humboldt, cuya idea del Nuevo Mundo, de acuerdo con el historiador colombiano Mauricio Nieto, planteaba que «el verdadero sentido de la historia natural está en entender las relaciones entre el medio, la geografía y las distintas especies que hacen parte del orden natural» y que «la comprensión de la Naturaleza como un todo es posible en la medida en que ésta es incorporada en un marco de referencia preciso y limitado»,⁷ la visión subjetiva y mística del *tlacuilo* fue sustituida por una matemática más exacta, dentro de una percepción eurocentrista de lo natural, lo que permitió una apreciación del mundo más objetiva y conveniente. La forma esquemática de interpretar el universo que tenía el *tlacuilo* fue considerada jeroglífica y en consecuencia, no generadora de un conocimiento programado hacia el futuro ya que, aunque en principio hacía conciencia de un espacio geográfico del que no había representación previa (asumiendo que al hacer un mapa planteamos gráfica y simbólicamente la escala de valores que establecemos sobre un territorio y que esa cartografía que hacemos con respecto al espacio habitado propone la aprehensión del mundo en términos simbólicos, culturales y geopolíticos) también representaba, para esta nueva forma de conocimiento, un vínculo al pasado, una concepción del mundo opuesta a lo proyectado; planteaba la interpretación de una geografía ajena desde códigos locales, nativos y en buena medida indescifrables. La estructura del mundo no era concebida de manera topográfica

⁷ Mauricio Nieto Olarte, *Americanismo y eurocentrismo, Alexander Von Humboldt y su paso por el reino de Nueva Granada* (Lima: Ediciones Uniandes, 2010), 38.

sino simbólica, lo que no convenía a la estructura definida del mundo. Era imperativo diseñar uno nuevo: un Nuevo Mundo.

El *tlacuilo* se pensaba siempre al centro de su realidad desde donde referenciaba lo representado.⁸ Esto mantiene una lógica universal, si pensamos que en Europa, el filósofo y matemático Blaise Pascal (1623-1662) escribió la siguiente máxima, por cierto referida en varias ocasiones en el firmamento borgiano: «El universo es una esfera infinita cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna.» Con ello se afirma la necesidad del pensador, el artista o el filósofo, como un centro consciente a partir del cual sucede y se articula el mundo. Esto no es privativo del ejercicio artístico. Donde quiera que haya conciencia, donde haya humanidad, habrá un universo que lo cobije, ya sea como territorio, casa o cascarón. El cráneo mismo, al ser frontera, es universo.

En los códices, pues, no era importante la precisión naturalista de lo dibujado, como sí lo era el hecho figurado. El *tlacuilo*, respaldado por la tradición, decidía lo que se representaba y la razón de hacerlo. No había gratuidad en sus decisiones ni detalles insignificantes. Todo era un sistema de referencias subjetivas. En esa medida el ejercicio pictográfico, a diferencia de la representación naturalista occidental, privilegiaba el concepto con respecto a la precisión. En el mundo contemporáneo, donde la sobreabundancia de imágenes resulta opresiva, la economía gráfica (que no de contenido) que plantean los códices es por lo menos refrescante, si

⁸ Leonardo Abraham González Morales, «Los tlacuilos y la construcción del espacio novohispano en el siglo XVI», *RDU Revista digital universitaria*, abril 2015, 9. Disponible en: revista.unam.mx/vol.16/num4/art29/ (consultado el 17 de agosto de 2017).



Santiago Robles,
Marina con pintora, 2017.

lo pensamos como estructura artística, como método de comunicar y perpetuar, como impronta del tiempo, como *zeitgeist*. Esta práctica, se insiste, no es privativa de las culturas precolombinas. A propósito vale la pena recordar lo que Henri Michaux escribe en su libro *Emergencias, Resurgencias*:

Hace poco más de un siglo, el Comodoro Perry a la cabeza de una pequeña escuadra de cuatro navíos de vela y vapor, se presentó en la bahía de Edo para establecer relaciones con Japón, que se rehusaba. Mientras se aburría esperando en la rada la entrevista requerida, se vio de pronto rodeado de embarcaciones llenas de hombrecitos que no habían venido para hacer trueque, sino... para dibujar. Provistos de rollos de papel, de pinceles y pastillas de tinta, se pusieron de inmediato a trazar numerosos bocetos.

Luego de un breve intercambio oficial, en un sitio convenido no lejos de la orilla, y sin tener autorización para un contacto más amplio, los norteamericanos regresaron al mar, decididos a volver por la respuesta en la primavera siguiente. Antes que se perdieran de vista ya circulaban en Tokio las estampas, limpiamente dibujadas, que mostraban a los extraños navíos altos sobre el agua, los mástiles y las vergas, los tirantes y los aparejos, la chimenea, los botes de ribetes impecables, y finalmente, a los mismos bárbaros de larga nariz, oficiales condecorados y marineros rojizos y peludos. ¿En qué otro país semejante «recepción»? También yo fui a Japón. Allá es un minusválido todo aquel que no puede darse a entender con signos. Con signos gráficos.⁹

⁹ Henri Michaux, Jorge Esquinca, trad., *Emergencias, Resurgencias* (México: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, UNAM, 1996), 19.

Quizá lo que se ha planteado en este primer apartado tiene que ver con la idea de Nuevo Mundo como metáfora de revelación y desdoblamiento, lo que nos devuelve naturalmente a la idea del universo como una piel de jaguar, un códice, un biombo infinito a decodificar. Y al artista como el encargado de esta labor.

II

Proclamamos que, siendo nuestro momento social de transición entre el aniquilamiento de un orden envejecido y la implantación de un orden nuevo, los creadores de belleza deben esforzarse por que su labor presente un aspecto claro de propaganda ideológica en bien del pueblo, haciendo del arte, que actualmente es una manifestación de masturbación individualista, una finalidad de belleza para todos, de educación y de combate.

David Alfaro Siqueiros

Se comienza este apartado con un epígrafe donde el muralista mexicano establece la postura que defendería durante su vida creadora; la idea del arte como un espacio de libertad que (incluso a costa de la propia) educa, referencia y da identidad con respecto a su contexto social y político. Es admirable la libérrima forma del muralista chihuahuense de comprometerse como creador, no sólo en lo formal, en tanto que fue un ávido experimentador de soportes y materiales que ahora son de uso común dentro de las artes plásticas, sino también, en su forma de ver la

participación del artista dentro del tejido social, como un agente capaz de generar cambios significativos. La manera en que Siqueiros influyó en el arte de nuestros días es de sobra conocida, como no lo es la revolución ideológica que, desde y para el arte, llevó a cabo no sólo en México, sino en Estados Unidos y Latinoamérica. La función del arte como generador de memoria cultural e histórica es casi una obviedad, aún en estos tiempos donde los términos valor y precio, asociados al arte, se han vuelto equivalentes en ciertos contextos. La responsabilidad del artista con respecto a la producción de material simbólico parece ser un tema secundario y por ello, en este apartado se abordará el ejemplo de dos artistas que contravienen esta afirmación. Ellos son Melquiades Herrera y Abraham Cruzvillegas. En el trabajo de ambos, del mismo modo que en los proyectos que se analizarán posteriormente, se puede encontrar un método compartido de aproximación al mundo y las experiencias que éste genera. En ambos, el ejercicio artístico se bosqueja como el equivalente de la práctica remota del *tlacuilo*. Estos artistas hacen del proceso artístico, no del producto, una práctica simbólica que abreva del espacio público y genera una crónica del entorno, una memoria significativa del momento histórico que les tocó vivir. Su trabajo identifica y codifica ciertas prácticas para resignificar su estructura semántica; a partir de éstas se desdobl原因 múltiples capas de lo conocido para volverse biombo y devenir en código. Estos códigos requieren del conocimiento de ciertos caracteres mínimos y se comprenden en tanto exista un sistema de referencias para penetrar y apropiarse de la obra. Respetemos el orden cronológico de los personajes citados y empecemos a desdoblar el biombo.

Venta de peines

La historia del arte contemporáneo en México no podría explicarse sin la generación de los grupos en la década de 1970 y 1980.¹⁰ Dentro de todos ellos, un grupo muy particular de artistas se reunió bajo el nombre del No Grupo,¹¹ que en su negación colectiva pretendía afirmar la libertad individual de sus miembros, en tanto que al no haber grupo, el imán que los reunía sería la sinergia afectiva de sus integrantes. Dentro de esta «no colectividad» se destacó particularmente una personalidad, en el sentido estricto de su etimología; *personare*, máscara o personaje teatral, la de Melquiades Herrera Becerril (1950-2004). El caso de Melquiades Herrera es particularmente significativo, pues desde una vocación casi religiosa, dedicó su vida a recuperar la figura popular del merolico, el pregonero, al que podemos situar entre el juglar y el *tlacuilo*. Como se mencionó en un principio, el *tlacuilo* ejercía su práctica colocándose siempre al centro de su mundo desde donde, a la manera de un derviche, generaba una espiral de significados. Esto es algo que Melquiades Herrera desarrolló durante su carrera, motivado por un interés etno-artístico alrededor de la idiosincrasia mexicana más que por una urgencia egocéntrica, aunque sin duda, obra y

10 Desde finales de 1960 y durante gran parte de la década de los setenta, en México surgieron diversos grupos artísticos en un contexto político y social marcado por los acontecimientos del movimiento estudiantil de 1968. El evento que marcó el inicio de esta etapa de la historia del arte mexicano fue la X Bienal de Jóvenes de París en 1977, en la que la entonces curadora Helen Escobedo decidió seleccionar a grupos de artistas.

11 Conformado por Maris Bustamante, Rubén Valencia (fallecido), Alfredo Núñez y Melquiades Herrera.

persona son, en este caso, indisociables. Al mismo tiempo observador y provocador de situaciones, Melquiades permitió que el Defectuoso (nunca mejor dicho) acotara y decidiera las reglas sobre las cuales desarrollaría su método, aunque de antemano supiera que el éxito de un proceso como el suyo radicaba justamente en el hecho de que el guión no fuera cumplido al pie de la letra, dado lo inestable de un sistema orgánico tan caprichoso como es la urbe chilanga. Quizá su forma de pensar podría resumirse de la siguiente manera, explicada de propia boca, dentro del programa Galería Plástica, serie transmitida por Canal 22 y dirigida por Jorge Prior. En el capítulo dedicado al *performance*, siendo cuestionado por la entrevistadora Fernanda Tapia alrededor de la creencia generalizada de esta práctica como un arte frívolo (la entrevista es de principios de la década de los 90 del siglo xx, aunque tal percepción no ha cambiado significativamente con el paso del tiempo), Melquiades responde:

[...]la gente ha llegado a ver el arte de una manera demasiado solemne, como cuando oímos de los clásicos e imaginamos unos señores apolillados; para mí los clásicos están vivos, es como si hablaran ayer o ahorita mismo. De la misma manera lo efímero o la forma efímera manifiesta como frivolidad es una forma de restaurar la vitalidad de las cosas, la mirada primera sobre las cosas. A veces suena frívolo, pero ésa es su función[...]¹²

12 Jorge Prior, *El Performance*, Galería Plástica. Disponible en: [youtube.com/watch?v=MOTU1fENKI](https://www.youtube.com/watch?v=MOTU1fENKI) (consultado el 18 de agosto de 2017).

Melquiades responde con elegancia galáctica alrededor del ejercicio del arte como actividad pública, si pensamos la frivolidad no como un acto privado, sino como uno que cobra sentido cuando hay un público que lo juzgue como tal. Lo mismo sucede con el arte, sea en forma de objeto, no objeto, no lugar, no grupo o sí acción. Para ser frívolo, se exige circular en el circuito correspondiente. En un país donde la frivolidad se practica de manera sádica en el ámbito social y político es de admirarse que Melquiades, asumiendo su práctica (artística y docente) como un servicio público, cultivara su papel ciudadano y aceptara la responsabilidad que le tocaba como cronista de su tiempo. Habrá quienes califiquen a este artista como un cínico (adjetivo recurrente cuando se califica al arte contemporáneo), incómodos ante el espejo que esta representación de lo «frívolo» implica. Pero, ¿hay acaso algo más frívolo que vivir sin hacer conciencia de lo experimentado? Melquiades se asume como depositario, imán cultural de esta condición exaltada, si acaso «frívola», de una contemporaneidad que, aunque distinta a la de hace 30 años, todavía nos es familiar. A propósito de este *crooner cronista crónico*, pareciera que las personas guardamos las historias de cada personaje que conocemos en un cajón distinto del cráneo. Al abrirlos se encuentran archivados recortes de cada uno. De este collage existe, por ejemplo, una anécdota poco conocida que cuenta que en la línea azul del metro, la que va al centro de la ciudad, en alguna estación subió Melquiades. Iba vestido con un traje de tres piezas, estampado de cebrá, de solapa ancha y pantalón acampanado, con una estola de plumas rosas alrededor del cuello, lentes oscuros en forma de estrella y un portafolio Samsonite rojo, de los chiquitos. Los demás pasajeros lo veían de reojo,

asombrados e incómodos. Él, sabiéndose observado, se sujetaba estoico del tubo, con la mirada puesta al infinito, armado con la gallardía de una estatua. La gente a su alrededor no atinaba a comprender si se trataba de un loco o un lírico homosexual de abundantes patillas. Como sea, le hacían inconscientemente un cerco alrededor. En ese momento Melquiades se reafirmaba como un *outsider*, un agente periférico, un elegante virus circulando por las venas naranja de la Ciudad de México.

Ya fuera desde la recolección y clasificación obsesiva de objetos populares, desde sus «momentos plásticos» o desde el ejercicio mismo de vivir (aquí podría entrar a escena la declaración de Marcel Duchamp sobre no querer ser recordado como un artista sino como un *respirateur*, pues mantenerse vivo ya era suficiente esfuerzo), Melquiades Herrera se asienta como un ancla primordial, un *tlacuilo* hedonista esclavo inasible de sí mismo encadenado a una bola disco, sin el cual un momento importante de la memoria artística de este país no podría contarse. En una entrevista de Jorge Luis Sáenz a Abraham Cruzvillegas y ante la pregunta de cuál es el aporte de Herrera al arte de México, el artista de la autoconstrucción responde en los siguientes términos:

Bueno, la casi totalidad de su obra es él mismo, su propio cuerpo es el soporte de su obra, que puede ser dividida en acciones, situaciones, textos o conferencias... Su obra es una forma de vivir, en el sentido más puro, es la manifestación del arte de vanguardia. Su trabajo es una declaración de principios frente al sistema de museos y galerías y, también, frente al coleccionismo, porque no se puede mercantilizar una forma de vivir. No obstante, se ha convertido en un referente del

arte contemporáneo mexicano al que hay que poner atención, pues es ejemplo de una trayectoria impecable.¹³

Se concluye recordando el *performance* titulado *Venta de peines*, aparecido en el mismo capítulo del programa Galería Plástica, donde Melquiades declara: «¿Cuál es la diferencia que distingue a un artista visual de un vendedor de peines? Seguramente la única diferencia es la corbata».

Castillos en el aire

En tiempos previos a la aparición del internet y viviendo en un país completamente distinto al de ahora, era obligado mantenerse informado de lo que pasaba a nivel local y global y la columna «El ojo breve» de Abraham Cruzvillegas en el diario *Reforma*, era una ventana hacia el aire fresco. En la década de los ochenta y principios de los noventa una persona se podía pasar horas en la sección de revistas de Sanborns informándose del mundo del arte a través de las publicaciones de la época: *Poliéster*, *Curare*, *Art Nexus*. Muchas veces lo ahí expuesto resultaba ajeno e incomprensible pero fomentaba la reflexión. Las columnas de Cruzvillegas resultaban interesantes por salirse del mundo del arte para relacionar la vida cotidiana con su obra. Incluso, del mismo modo que con Melquiades, la experiencia era la práctica misma. Para Cruzvillegas, a la misma altura estaban el Black Mountain College que la barbacoa que se tragaba los domingos. En sus textos, relacionaba objetos y

13 Jorge Luis Sáenz, «Entrevista con Abraham Cruzvillegas», *La Pala*. Disponible en: lapala.com/entrevistas-27/item/182-entrevista-con-abraham-cruzvillegas.html (consultado el 18 de agosto de 2017).

situaciones de manera extraña y empírica. Para degustar ese caldo cultural era necesario entrarle sin prejuicios. Su obra escultórica y literaria funciona así; es un gusto adquirido. Esto es una virtud.

Es en esa época cuando se formó el colectivo Atlético, conformado por estudiantes de las carreras de artes visuales, diseño y comunicación gráfica, todos de la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) de la UNAM. Ante la falta de estímulos y buscando alternativas que resanaran medianamente los huecos educativos, el grupo decidió compartir dudas y descubrimientos, impulsados, en un principio, por José Miguel González Casanova, profesor de varios de sus miembros. De este interés surgió una amistad desmadrosa que derivó en un compendio de videos desprolijos y documentación gráfica de sus reuniones. Por alguna razón, esto llamó la atención de ciertos personajes del medio, quienes los invitaron a mostrar el trabajo en algunos espacios. Esto llegó a ojos y oídos de Cruzvillegas, quien en ese momento daba clases en La Esmeralda. Llegó a escribir en su columna sobre el grupo Atlético, destacando la importancia de la afectividad como motor artístico y colectivo. Esto motivó al grupo a escribirle y a conocerlo poco después. Hubo empatía, eso que Abraham llama «la alegría de la energía». De este encuentro surgió la invitación a participar en otro colectivo que Cruzvillegas estaba armando con alumnos recién egresados de la Universidad de las Américas (UDLA) en Puebla de la Esmeralda y la ENAP, en la Ciudad de México. El así llamado «Fraternidad Universal para la promoción y defensa de M. Bondarchuk» duró cosa de año y medio, durante el cual se reunieron semanalmente en la galería Art&Idea, cuyo espacio había sido facilitado por su directora, Haydee Rovirosa, para discutir, beber cerveza y

compartir ideas. Ahí, algunos de los asistentes propusieron actividades extramuros, que incluyeron un pícnic en la plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, un ciclo de cine, reunirnos a ver televisión, pinchar discos de vinil, un intercambio de regalos navideños y una lectura de ouija. Esto se trae a cuento por la importancia de esa experiencia para tener una nueva perspectiva de la colectividad y la empatía como estructura de aprendizaje, discusión de intereses y generación de conocimiento. Como un nueva forma de preparar el consomé de barbacoa cultural.

De esos encuentros y del trato con Cruzvillegas se rescata la importancia de recuperar la memoria personal y la estructura invisible que ella genera, no necesariamente desde lo anecdótico, pero sí, también. Ahora bien, no es posible hablar de este exoesqueleto sin referirse al trabajo más conocido de Cruzvillegas, la serie llamada *Autoconstrucción*,¹⁴ que

14 *Autoconstrucción* se refiere en primera instancia a un método de construcción arquitectónica en el que se privilegia la necesidad por encima de cualquier otro factor. Los materiales y la modificación de los espacios. son definidos, bajo este principio, por necesidad y no por estética (una familia que va creciendo, un negocio que se instala en la cochera de la casa, por mencionar algunos). Lo estético es un accesorio que se contempla, si acaso, cuando lo urgente ha sido solucionado o ha sido contenido como una fuga de agua, aunque sea de modo transitorio. Cruzvillegas retoma esta idea para referenciar, en primer lugar, el contexto social y económico en el que creció, la colonia Ajusco (más puntualmente la casa paterna y sus modificaciones en tiempo y espacio), como un contenedor simbólico de materia física y social que se transforma, del mismo modo que la identidad, con el paso del tiempo. Esta materia está sujeta o predispuesta a modificaciones emergentes de acuerdo a las experiencias y exigencias de ese organismo-casa grande que uno habita: la sociedad. La serie *Autoconstrucción* utiliza este sistema de apropiación de materiales y modos de producción que surgen de la emergencia, lo cotidiano y lo accesible. Esta estrategia ha sido abordada en distintos momentos y con distintos resultados (por ejemplo en el *ready-made*, el *Dadá*, el ensamblaje o el *arte povera*).

más que un conjunto de obras (cosas, objetos culturales) es un método de aproximación a *eso*, lo *otro*, el *otro*, las *otras* cosas que también son uno, los no lugares, los sí grupos. Este método hace sus castillos de varillas (para no desentonar con el cariz albañilesco del término), del mismo modo en que muchas familias mexicanas arman el espacio a habitar; de una manera orgánica, no planeada, donde todo es útil y permanentemente irresoluto. «Definitivamente inacabado», frase acuñada por Marcel Duchamp y que Cruzvillegas usa con frecuencia para definir su obra.

México es un país que se ha construido a partir de la urgencia, el mestizaje y la hibridación. Esta disposición a la «técnica mixta» permite múltiples combinaciones; el experimento se permite no obstante el resultado. Esto aplica al arte, actividad donde una hipótesis fallida no significa el fracaso de la misma, sino al contrario. La autoconstrucción encaja en esta idea. En el caso de Cruzvillegas, esto va unido a la conciencia de la memoria, del aprendizaje como construcción afectiva que se transforma con el tiempo, pero que sucede en el espacio, en la experiencia del presente.

Para las culturas orientales, por ejemplo, lo que importa del mundo no son las cosas que lo habitan, sino lo que sucede entre ellas, la intermediación del vacío. Esto significa crear relaciones que generen memoria. Y es que la materia de que se compone la realidad tiene una historia que es necesario conocer para permitirse transformarla. Este enfrentamiento (entre lo vacío y lo lleno de vida, de espíritu) lo expresa de modo inmejorable el poeta Lao Tsé, en el verso 11 del *Tao-Te-King*:

Treinta radios convergen en el centro de una rueda,
mas es su vacío lo que hace útil al carro.

Se moldea la arcilla para hacer la vasija, más de su vacío depende su uso.

Se abren puertas y ventanas en los muros de una casa,
es el vacío lo que permite habitarla.

En el ser centramos nuestro interés, pero del no-ser depende la utilidad.

El poema define la noción de arquitectura, dentro de la cual participa la idea de autoconstrucción: el cómo y el qué habita los espacios, de qué se colman sus vacíos. Esto se traduce a discusiones alrededor de la materia natural, la materia presencial y la materia sociocultural. Al respecto, Gastón Bachelard dice en su libro *La poética del espacio*:

Todo espacio realmente habitado contiene la esencia del concepto de hogar, porque allí se unen la memoria y la imaginación, para intensificarse mutuamente. En el terreno de los valores forman una comunidad de memoria e imagen, de tal modo que la casa no sólo se experimenta a diario, al hilvanar una narración o al contar nuestra propia historia, sino que, a través de los sueños, los lugares que habitamos impregnan y conservan los tesoros del pasado. Así pues la casa representa una de las principales formas de integración de los pensamientos, los recuerdos y los sueños de la humanidad. Sin ella, el hombre sería un ser disperso.¹⁵

En una entrevista que Diego Rabasa le hace a Cruzvillegas, en el semanario *La ciudad de Frente*, el primero comenta sobre la importancia de la memoria en la obra del artista: «Es curioso porque la memoria tie-

15 Gastón Bachelard, *La poética del espacio* (Madrid: FCE, 1993).

ne una estructura dinámica, los recuerdos se transforman, son más un recuerdo sintomático del presente que una conservación documental del pasado. Pero las obras no se transforman con el tiempo. Tal vez tu lectura de ellas sí, pero el objeto está inalterado.»¹⁶

Se concuerda con Rabasa en el sentido de que es natural que la memoria, inmaterial como recuerdo, se transforme y deforme de modo irreparable con el paso del tiempo, más se difiere en el sentido de que el objeto permanece inalterado, pues los objetos son recipientes de un contenido que rebasa su materia, y esto afecta su lectura. Lo que se lee está condicionado a ello y de qué manera cambia dependiendo de dónde sucede, de su tránsito por los espacios. Pensemos en un material como el agua; si esta no corre, se estanca y pudre. No deja de ser agua, pero cambia, el contenido se altera. Pensemos en un río; contiene agua, mas no es agua en sí mismo. El río es solamente un dispositivo de tantos que puede ser habitado por esa materia multiforme. La única condición para mantenerse vital es que fluya, que se mueva, que pueda transitar sobre la tierra. Así funciona el mundo y también el pulso vital del arte. El artista mismo es un recipiente de esa energía que lo penetra como vida (inhalación) y tiempo (exhalación). La forma en que convivimos con lo otro y la carga simbólica que adquiere desde que lo reciclamos y/o transformamos, altera también nuestra manera de percibir el mundo o más aún, de valorarlo. No todo significa, pero todo es. El arte, en tanto que permite la metamorfosis de lo que se habita, consiente también la generación de nuevos significados, de nuevos mundos. El dispositivo o la «obra»

16 Diego Rabasa «Abraham Cruzvillegas. Un artista indisciplinario», *La ciudad de Frente*, Noviembre 2014, 22.

que contiene esta energía, es la memoria de aquel que desarticuló y posteriormente insertó esa nueva comprensión del objeto dentro del circuito del conocimiento.

III

A partir de nuestras espirales interrumpidas construisteis una espiral continua a la que llamáis historia. No sé si es para alegrarse tanto; no sé juzgar este algo no mío; para mí eso sólo es el tiempo-impronta, la huella de nuestra empresa fracasada, el envés del tiempo, una estratificación de restos y cascarones y necrópolis y montones de lo que perdiéndose se ha salvado, de lo que habiéndose detenido os ha alcanzado. Vuestra historia es lo contrario que la nuestra, lo contrario de la historia de lo que moviéndose no ha llegado, de lo que para durar se perdió: la mano que modeló la vasija, los estantes que ardieron en Alejandría, la pronunciación del escriba, la pulpa del molusco que segregaba la caracola...

Italo Calvino

La concha del caracol es una metáfora de lo que la humanidad ha edificado alrededor suyo. Representa la arquitectura con que cubrimos nuestra corporeidad frágil y vulnerable, así como también la conciencia que tenemos de la naturaleza y del tiempo. Representa el conocimiento del mundo, la comprensión que nos protege de aquello otro abrumador. Si bien no lo entendemos a cabalidad, esta conciencia de lo otro alivia

nuestro terror primigenio a la muerte. La humanidad es un molusco y su baba calcificada es una concha-conciencia-historia-ciencia-arte en permanente crecimiento. De ser así, a la memoria le correspondería ser el nácar iridiscente que se acumula, acompasado y puntual, al paso en apariencia inmóvil de los siglos. Ahora bien, si la conciencia y práctica del arte implica la transformación de la materia y la energía en memoria, ¿es posible que éste tenga alguna incidencia, alguna memoria tangible dentro del mundo híper veloz en que vivimos? ¿Se puede incidir en la conciencia de quienes lo habitan, de quienes nos son próximos?

La respuesta es sí. Tenemos por lo pronto dos ejemplos cercanos que nos muestran cómo se puede construir este puente entre mundo y memoria. Por un lado el caso de Melquiades Herrera, quien desde el habitáculo carnal de su persona generó una memoria inasible que, a pesar de la fragilidad cristalina del recuerdo, pudo a través de una serie de acciones (muchas de ellas ajenas al mundo del arte) derivar en una memoria que desembocó irremediable, a su vez, en la historia del arte nacional. La concha de caracol de Melquiades Herrera fue y sigue siendo la Ciudad de México; sus rebabas, pliegues y espirales. La ciudad de Melquiades es una ciudad que es capa sobre capa, cáscara y ruina, nácar, mito y memoria. En el caso de Abraham Cruzvillegas, la generación de esta memoria se construye desde lo que se habita, sea cosa o casa, bajo la premisa de que no hay ruinas, sino estructuras vivas y en permanente transformación. Cruzvillegas piensa su memoria como la de una ciudad que fue de agua y se volvió de lodo. Memoria que es adobe.

Los proyectos que a continuación se revisarán están compuestos de distintas intervenciones que cuestionan la memoria y el potencial

político de la materia desde estrategias que se definieron como colaborativas en el primer apartado de este cuerpo de obra. No se plantea su propuesta desde lo multidimensional de su autor, como es el caso de Melquiades Herrera, ni desde la idea de memoria autoconstruida (la materia de lo habitado) como es el caso de Cruzvillegas, mas se podría decir que la propuesta plástica sucede en la grieta que separa ambas. A partir de estos proyectos se puede leer cómo es que la Ciudad de México es al mismo tiempo un biombo a desdoblarse y una grieta a resanar. Esta grieta-biombo es, por sí misma, un personaje autoconstruido además de un palimpsesto de memorias, historias, hechos, hitos, mitos y *detritus*. Los referentes simbólicos del mito siguen presentes, aunque invisibles, en la vida cotidiana. Recuperarlos del entreverado del tiempo es uno de los aspectos que resultan relevantes de la práctica artística. México es un conjunto de mitos mestizos y transformados. Reinterpretarlos, es un ejercicio que alienta al mismo tiempo que alimenta.

Para ilustrar esto se hará referencia a tres proyectos desarrollados principalmente en el espacio público. Uno de ellos es el titulado *Pop-Off. Aparición repentina*,¹⁷ el cual consistió en una serie de ocho intervenciones murales en distintos puntos de la Ciudad de México y que estuvo dividida en dos partes, una privada y otra pública. La privada consistió en la realización de pinturas en un estudio a partir de una iconografía que mezclaba elementos de la cultura pop (mexicana y estadounidense): éstos iban del logotipo distintivo de los Indios de Cleveland o Spiderman a la imagen del ajolote o los chinelos. En principio, estas dos partes, la pública y la privada, no se limitan a la factura de las

¹⁷ *Pop Off. Aparición repentina, óp. cit.*

piezas y su disposición en un circuito en apariencia contrapuesto, el del espacio público. La ida y vuelta no se hace únicamente del estudio a la calle, pues estas referencias gráfico-simbólicas son consecuencia de inhalaciones y exhalaciones culturales que se construyen en el tiempo, a partir de intereses y asociaciones largas, complejas y afectivas. Muchas de ellas, colaborativas. Si por un breve momento aparentáramos que no sabemos quién realizó la obra, podríamos asumir quizás que tiene una afición particular por el beisbol o que algún tío abuelo suyo decidió irse a probar fortuna a Cleveland ante la falta de oportunidades de este lado de la frontera o, simplemente, que el rostro encendido del indio le recuerda a la salsa con la que acompaña los huevos estrellados. Sin embargo, lo que sí sabemos es que el estudio donde se elaboraron las piezas se encuentra en Tepepan, cerca de los canales de Xochimilco, el único lugar del mundo donde el ajolote, animal sagrado para los mexicas, sobrevive en estado crítico. Estas asociaciones, así de botepronto, pueden resultar básicas, lerdas, torpes y absurdas para quien lee. Sin embargo, la asimilación simbólica del arte empieza por eso, por una serie de referentes que nosotros mismos encontramos en aquello que vemos, en cómo nos vemos reflejados en ello. Esta asimilación la escribió magistralmente Julio Cortázar en el célebre cuento «Axolotol», en que el autor acaba perdiéndose en la mirada del anfibio:

Parecía fácil, casi obvio, caer en la mitología. Empecé viendo en los axolotl una metamorfosis que no conseguía anular una misteriosa humanidad. Los imaginé conscientes, esclavos de su cuerpo, infinitamente condenados a un silencio abisal, a una reflexión desesperada. Su

mirada ciega, el diminuto disco de oro inexpresivo y sin embargo terriblemente lúcido, me penetraba como un mensaje: “Sálvanos, sálvanos”.

Sin tintes heroicos, ¿no es acaso eso lo que buscamos en el arte? ¿Una salvación personal, una búsqueda, una explicación ante lo que está bien, lo que está mal, lo que está peor, lo que es, lo que no es, lo que no somos? ¿Una sanación espiritual? ¿Una búsqueda y una articulación de nuestros propios mitos? ¿Un origen que puede estar en Cleveland, en Tepepan, en el fondo del oído, en el Tzompantli cavernoso de memorias que nos habita el pecho?

Hay dos cosas que resultan relevantes de esta propuesta: por un lado, la decisión de escoger el papel amate como soporte para la realización de las pinturas. Lo representado en la superficie se codifica al integrarse de modo formal y simbólico al material del que está hecha. La materia se habita desde su memoria arbórea y su futuro destino como corteza de muro, de ciudad. La autoría, aunque anónima para el espectador, se mantiene a partir de la selección de sus significados. El diálogo que establece con el público, opuesto a la impresión-distribución masiva de la publicidad que se anuncia en estos muros tiene, por lo menos para el artista y quienes saben que fueron pintados sobre papel amate, una memoria, un entramado y una fibra. Son mapas que nos colocan, como tlacuilos, al centro de ese mundo. La otra, es la estrategia que se siguió para colocar estas pinturas sobre muros abandonados o usados previamente por la publicidad corporativa. Se echó mano, como en muchos de los proyectos aquí descritos, de la complicidad con agentes sin cuya colaboración la logística del proyecto hubiera sido hartamente difícil.



En este equipo de trabajo cada quien cumplió una labor distinta, desde quienes se encargaban de medir el muro, resanarlo y pintarlo, hasta a la brigada encargada de prevenir a los demás ante la posible aparición de la policía. La colaboración más interesante, quizás, se produjo con la espontánea intervención de terceros anónimos una vez que las piezas estuvieron colocadas en los muros. Esto no es sino la consecución lógica del proyecto, de su contenido en tanto aglomerado de representaciones populares y públicas. De no haber este diálogo, imprevisto y abierto (como sucede con las más sabrosas pláticas), el objetivo hubiera sido trunco. Es interesante el hecho de que esta iconografía atrajera la participación de grafiteros, peatones y aquellos que instalan la publicidad callejera. La reacción de intervenir o encimarse al comentario del otro



Registros del proyecto *Pop Off. Aparición repentina*, 2012-2014.

es una práctica común en ciudades como la nuestra, donde el lenguaje se ha vuelto imposición sobre murmullo; la posibilidad de generar un diálogo desde lo superpuesto anula cualquier intolerancia y permite añadir una explicación a la conversación encimada e indistinguible que es la ciudad misma. Una ciudad llena de espacios donde no hay silencio, sino eco.

Otro proyecto nodal es *Seis comidas compartidas*,¹⁸ cuya relación con la ciudad que lo albergó será revisado con amplitud en el siguiente apartado de este cuerpo de obra, sin embargo, aquí se abordará brevemente una perspectiva introductoria. Este proyecto se relaciona con otro anterior titulado *Esta calle es un río natural*¹⁹ (que encuentra a su vez pa-

18 *Seis comidas compartidas*, *óp. cit.*

19 Véase: santiagorobles.info/esta-calle-es-un-rio-natural/ (consultado el 18 de agosto de 2017).

ralelismos con otros trabajos, como la bitácora de reconocimiento que se hizo junto con Alejandra Guerrero por la avenida más antigua de la ciudad, la Calzada México-Tacuba,²⁰ o la caminata que se llevó a cabo desde la Facultad de Artes y Diseño, localizada en Xochimilco, hasta el taller de gráfica La Trampa, en el Centro Histórico de la ahora llamada CDMX).²¹ Como se sabe, la Ciudad de México fue construida sobre un sistema de lagos que se conectaban de Tláhuac a Texcoco. Para ello, contaba con una compleja red de canales y acequias que permitían el tránsito y el comercio. El equipo de trabajo hizo una investigación alrededor de este desaparecido circuito fluvial y la manera en que funcionó como eje comercial entre el Centro de la Ciudad de México y la zona de Xochimilco, circuito que fue durante mucho tiempo eje alimentario entre la periferia y el centro. Es difícil imaginar, considerando la urbe que es ahora, el que alguna vez hubiera ríos, canales y acequias que eran el sistema circulatorio que mantenía vivo el organismo urbano. El vórtice del proyecto es la plaza de la Alhóndiga, localizada en el cruce de las calles de Corregidora y Roldán, a tres cuabras del Zócalo capitalino. En esta plaza se hallaba una acequia que desde Xochimilco proveía de flores, legumbres y verduras a la población del Centro. Esta actividad económica se mantuvo desde tiempos prehispánicos hasta mediados del siglo xx cuando el desarrollo urbano, la mala planeación y la explosión demográfica exigieron entubar los ríos que cruzaban la ciudad, para entonces

20 Véase: santiagorobles.info/calzada-mexico-tacuba/ (consultado el 18 de agosto de 2017).

21 Véase: santiagorobles.info/caminata-migracion/ (consultado el 18 de agosto de 2017).



Registro del proyecto *Pop Off. Aparición repentina*, 2012-2014.

contaminados y riesgosos en tiempo de lluvias. Ello desecó todos los afluentes que daban al Centro, que era y es el eje simbólico del universo mexica. Este hecho es muy relevante. En su conferencia magistral «Análisis del mito y símbolos fundacionales»,²² el antropólogo y escritor Luis Barjau nos recuerda que el mito nace de las transiciones. En el caso de la fundación de Tenochtitlán, comenta que la transición fue «del semi-nomadismo al sedentarismo», refiriéndose a la migración mexitin desde Aztlán al Valle de Anáhuac. El mito es, dice, una escultura de barro modelada por muchas manos. Barjau nos recuerda también que los mexitin o mexicas construyeron Tenochtitlan basados en lo que consideraban el plano originario de su cultura, la representación del mito, que fue dado a ellos por Huitzilopochtli y que es el mismo que se usó para hacer la traza urbana de México-Tenochtitlan. Esta estructura urbana tuvo al Templo Mayor como manifestación última de origen y fin. Aquel templo, que empezó siendo una modesta construcción de madera, se volvió basamento del pensamiento mexica, conteniendo en sus muros la esencia de su cosmogonía y los símbolos que le dieron forma (el águila, el nopal y la serpiente). En su artículo «Chapultepec en la literatura náhuatl»,²³ Miguel León Portilla refiere lo siguiente con respecto a la fundación de Tenochtitlan y el porqué de su importancia con respecto al mito fundacional. El texto, extraído originalmente de la *Segunda*

22 Luis Barjau, «Análisis del mito y símbolos fundacionales», tercera conferencia magistral del ciclo *La Plaza principal, su entorno y su historia*, Dirección de Estudios Históricos del INAH, 2014. Disponible en: [youtube.com/watch?v=u1nhoar800](https://www.youtube.com/watch?v=u1nhoar800) (consultado el 18 de agosto de 2017).

23 Miguel León Portilla, «Chapultepec en la literatura náhuatl», *Revista de la Universidad de México*, Volumen 24, 1970, 4.

Relación del historiador nahua Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin (siglo XVII), habla de una conversación entre dos sacerdotes mexicas, Cuauhtlequetzqui y Tenochtli, quienes platican después de haber derrotado al hechicero Copil²⁴ (quien se oponía a la fundación de Tenochtitlan por hacerse en honor a Huitzilopochtli, asesino de su madre Coyolxauhqui). La historia se cuenta así:

Luego, una vez más habló Cuauhtlequetzqui, dijo a Tenochtli: —Si ya por largo tiempo aquí hemos estado, ahora tú irás a ver allá, entre los tulares, entre los cañaverales, donde tú fuiste a sembrar el corazón del hechicero Cópil, como hubo de hacerse la ofrenda, según me ordenó nuestro dios Huitzilopochtli. Allá habrá germinación del corazón de Cópil. Y tú, tú irás, tú, Tenochtli, irás a ver allá cómo ha germinado el tunal, el tenocztli, del corazón de Cópil. Allí, encima de él, se ha erigido el águila, está destrozando, está desgarrando a la serpiente, la devora. Y el tunal, el tenochtli, serás tú, tú, Tenochtli. Y el águila que tú verás, seré yo. Esta será nuestra fama: en tanto que dure el mundo, así durará el renombre, la gloria, de México Tenochtitlan. Esto sucedió cuando era señor de los mexicas Huitzilíhuitl el viejo [...]²⁵

Bajo este principio mítico-histórico, volvamos a la premisa del mito como nacimiento de la transición. En estos términos, podríamos afirmar que al desaparecer, cancelarse o desecarse estos ríos que alimenta-

24 La muerte de Cópil se consuma con una ofrenda que conlleva enterrar su corazón en el centro del lago, en lo que ahora ocupa el área del Templo Mayor de Tenochtitlan, localizado entre las calles de Seminario y Guatemala.

25 Chimalpahin Cuauhtlehuanitzin, (Segunda Relación, Fol. 58 V).

ban el flujo vital de la ciudad, concebida desde el principio como espacio y cuerpo sagrado, cambió también la estructura del mito. Se transformó entonces en otro, uno en permanente construcción, de inefable destino, cuya estructura central es en la actualidad un nopal de 8, 918, 653 pencas, cada una con su respectivo corazón-tuna, si nos atenemos a las estadísticas del INEGI correspondientes al 2015 (cifra que no toma en cuenta a quienes habitan la totalidad de la zona metropolitana).²⁶ Barjau argumenta también en su conferencia que «fundar es alimentar al Dios», refiriéndose a la fundación de Tenochtitlan en honor a su dios primigenio, Huitzilopochtli. Esto viene bien como entrada (hablando en términos gastronómicos) del proyecto que se propuso en la plaza de la Alhóndiga, un espacio olvidado, aunque profundamente significativo de la ciudad. El proyecto, sencillo en su ejecución, tiene mucha potencia en cuanto a la diversidad de experiencias y lazos interpersonales que se generaron a partir de su realización. El área donde está localizada la plaza, otrora epicentro comercial de insumos básicos, es ahora un lugar donde se concentra otro tipo de intercambio. Por un lado, se venden productos de belleza y piratería; por otro, es una zona donde abunda el comercio sexual.

El sentido de evocación se manifiesta también en el proyecto *Reparadora*,²⁷ que consistió en una serie de acciones que hacen evidente el deterioro de las calles y espacios públicos de la ciudad además de hacer visible la forma en que ignoramos o convivimos con los mismos. Esto lo

²⁶ Véase: cuentame.inegi.org.mx/monografias/informacion/df/poblacion/ (consultado el 18 de agosto de 2017).

²⁷ *Reparadora*, óp. cit.

logró un nuevo equipo de trabajo mediante una «reparación» que no es tal en su sentido estricto, puesto que lo dañado no vuelve a su estado original, sino que se restaura de manera efímera y simbólica. El equipo de trabajo sana la soriasis urbana a partir de impostas plásticas y al hacerlo pone el dedo sobre la dermatitis geopolítica de una topografía harta de sí misma. En setenta años, la dimensión de la ciudad disparó necesidades y carencias y cambió la estructura urbana para siempre, siendo el terremoto de 1985 el punto de quiebre. Para quienes vivimos en la Ciudad de México no es novedad la negligencia histórica de quienes debieran garantizar el buen estado del espacio público como tampoco lo es que uno de los botines políticos más ambicionados por la mezquina case política del país es la obra pública, fuente inagotable de dinero y corruptelas que han hecho del tejido urbano un eterno remiendo. La ineptitud de quienes llevan las riendas de la capital se refleja en estos espacios públicos. Al hacer evidente su deterioro, el equipo de trabajo hace notorias las fracturas políticas e históricas de una ciudad que ha sobrevivido y se ha transformado; un espacio geográfico que es al mismo tiempo huerto y cementerio. Todos los días este hojaldre de memoria que es el Valle de Anáhuac desgaja su epidermis histórica para ser consumida por los ácaros del tiempo, que la devoran por igual en sus periodos de esplendor y ruina. Después de todo, ¿no somos los artistas sino ácaros voraces comiendo la piel seca de la cultura que nos contiene?

Ello sumerge a sus habitantes en la nostalgia de lo que alguna vez fuera, en palabras de Alexander Von Humboldt, «la región más transparente del aire», la Ciudad de México, el epicentro de lo Mexicano. Como menciona Juan Villoro en su discurso de ingreso al Colegio Nacional,

refiriéndose a la manera de describir la geografía nacional de Ramón López Velarde, «es difícil que el encanto de los ambientes velardianos se pierda del todo porque no depende de una reconstrucción realista, sino de la evocación de una realidad perdida.» Dice además que para López Velarde «el terruño...no es un lugar de idilio, sino un 'edén subvertido', una región emocional a la que solo se puede volver en el recuerdo».²⁸ Quizá debemos entender así a la ciudad, como un recuerdo en permanente construcción, en inagotable restauración, como las entrañas de Prometeo, a la que no hay que intentar reconstruir pues está de sí maldita, condenada a la supervivencia, a resistir siempre en el límite de lo posible. No hay que ponerle corbata a la serpiente ni acariciarla, vestirla o procurarla sino habitar su divinidad, indómita y salvaje, hasta agotarla o que ella nos agote, nos destruya, nos entierre y nos vuelva el abono de la memoria venidera. Se concluye parafraseando un verso del célebre poema *Suave Patria*, del poeta jerezano; poema que es espiral lírica y remolino de nuestra sincrética cultura. «Ciudad de México, inaccesible al deshonor, floreces».

28 Juan Villoro, «Históricas pequeñeces. Vertientes narrativas en Ramón López Velarde», discurso de ingreso (México: El Colegio Nacional, 2014, 31-32).

Conclusiones

Se regresa a las palabras del notable historiador Miguel León Portilla, dictadas en su conferencia titulada «El templo mayor en el pensamiento nahua». Dice: «La Historia sólo existe en un presente, en el presente en que ocurrió y en el presente en que nosotros la evocamos, la estudiamos, la investigamos, pensamos en ella, la conocemos.»²⁹

Estos proyectos descritos y revisados, ajenos al espectáculo en ocasiones grotesco que rodea al arte contemporáneo, aportan aire fresco a la memoria histórica, que requiere con urgencia de gestos y micro-memorias como esta para cubrirse de nácar. La suya es una aportación silenciosa pero no por ello insignificante; puesto que el silencio, en el arte, no es un defecto sino una virtud que invita a la reflexión, consecuencia de facto ajena a lo espectacular, pues el espectáculo impacta en términos de escala con respecto a lo que no se observa, sino se admira. Así pues, estos proyectos albergan la memoria de jóvenes *tlacuilos* generando sentido al centro de su existencia. Su trabajo es un servicio público que podemos referir desde nuestro propio tránsito por las acequias de la vida. Una existencia silenciosa, quizá, pero cargada de sentido.

29 Miguel León Portilla, «El templo mayor en el pensamiento nahua», conferencia magistral del ciclo *La Plaza principal, su entorno y su historia*. Dirección de Estudios Históricos del INAH, 2014). Disponible en: [youtube.com/watch?v=qxvte8MRGBk](https://www.youtube.com/watch?v=qxvte8MRGBk) (consultado el 18 de agosto de 2017).



Registro
del proyecto
Reparadora,
2015.

Fuentes de consulta

- BACHELARD, Gastón. 1993. *La poética del espacio*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- BARJAU, Luis. 2014. Análisis del mito y símbolos fundacionales. Tercera conferencia magistral del ciclo *La Plaza principal, su entorno y su historia*. Disponible en: youtube.com/watch?v=u_lNhoar800 (consultado el 18 de agosto de 2017).
- BRITO, Baltazar. 2014. Entrevista sobre Códices de México. Radio INAH. Disponible en: youtube.com/watch?v=RRXCUHAXmnk (consultado el 18 de agosto de 2017).
- CORTÁZAR, Julio. 1982. *Final de juego*. Madrid: Alfaguara.
- BORGES, Jorge Luis. 1974. *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- GONZÁLEZ Morales, Leonardo Abraham. 2015. Los tlacuilos y la construcción del espacio novohispano en el siglo XVI. *RDU Revista digital universitaria*, abril.
- LEÓN Portilla, Miguel. 2014. El templo mayor en el pensamiento nahua. Conferencia magistral del ciclo *La Plaza principal, su entorno y su historia*. Disponible en: youtube.com/watch?v=qxvte8MRGBk, (consultado el 18 de agosto de 2017).
- LEÓN Portilla, Miguel. 1970. Chapultepec en la literatura náhuatl. *Revista de la Universidad de México*, volumen 24.
- MICHAUX, Henri, Esquinca, Jorge, trad. 1996. *Emergencias, Resurgencias*. México: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, UNAM.
- NIETO Olarte, Mauricio. 2010. *Americanismo y eurocentrismo, Alexander Von Humboldt y su paso por el reino de Nueva Granada*. Colombia: Ediciones Uniandes, Universidad de Los Andes.
- PRIOR, Jorge. 1996. *El Performance*. Galería Plástica. Producciones Volcán y Canal 22. Disponible en: youtube.com/watch?v=moTH1fENKI (consultado el 18 de agosto de 2017).
- RABASA, Diego. 2014. Abraham Cruzvillegas. Un artista indisciplinario. *La ciudad de Frente*, noviembre.
- SÁENZ, Jorge Luis. 2005. Entrevista con Abraham Cruzvillegas. *La Pala, revista virtual de arte contemporáneo*. Disponible en: la-pala.com/entrevistas-27/item/182-entrevista-con-abraham-cruzvillegas.html (consultado el 18 de agosto de 2017).
- TIBOL, Raquel. 1974. *Siqueiros, vida y obra*. México: Ediciones del Sistema de Transporte Colectivo Metro, colección Metropolitana.
- VILLORO, Juan. 2014. *Históricas pequeñeces, vertientes narrativas en Ramón López Velarde*. México: El Colegio Nacional.

Glosario

Arte pop: importante movimiento artístico del siglo xx que se caracteriza por el empleo de imágenes de la cultura popular tomadas de diversos medios de comunicación tales como anuncios publicitarios, historietas y el mundo del cine. El arte pop, al igual que la música pop, buscaba utilizar imágenes populares en oposición a la cultura que se configuraba alrededor de las bellas artes o el arte elitista. Además de resaltar el aspecto banal de algún elemento cultural, el arte pop utilizaba comúnmente a la ironía como forma de expresión.

Canales y acequias: canales construidos por los mexicas para uso de riego y transporte los cuales fueron renombrados por los españoles como acequias. Uno de los principales comunicaba al centro de la ciudad con la zona de Xochimilco y en época colonial fue nombrado Acequia real. Este canal fue desecado en 1939. Tres grandes mercados se abastecieron de esta acequia a lo largo de los siglos: el de México Tenochtitlán, el del Volador (desde finales del siglo xviii hasta 1860) y el de La Merced (de 1861 a 1957).

Códice: palabra que proviene del término en latín *codex*, que significa “libro manuscrito” y se utiliza para denominar los documentos pictográficos que fueron realizados por culturas prehispánicas de México y América Central. Estos libros cumplían con una función social de acuerdo a su temática y constituyen una fuente histórica de primera mano sobre la cultura y la forma de organización de dichas civilizaciones.

Cultura pop: término surgido en el siglo xix, que designa al conjunto de patrones culturales, manifestaciones artísticas y literarias creadas o consumidas preferentemente por las clases populares (clase baja o media sin instrucción académica). El término se utiliza en contraposición a una cultura alta burguesa u oficial centrada en medios de expresión tradicionalmente valorados como superiores, generalmente elitistas y excluyentes.

Definitivamente inacabado: en 1923, Marcel Duchamp declaró “definitivamente inacabada” una de sus obras más emblemáticas: *La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*. También conocida como *El gran vidrio*, el cual sufrió en 1926 algunos daños durante su traslado al Museo de Brooklyn para la Exposición Internacional de Arte Moderno. En 1936, Duchamp la intervino, incorporando grietas en los va-

ros hechos añicos como parte de la imagen y declarando que la había acabado “por casualidad”.

El ojo breve: columna cultural quincenal del periódico *Reforma*, escrita por el artista mexicano Abraham Cruzvillegas, la cual abordó temas relacionados con la escena artística de principios de los noventa mezcladas con experiencias personales. Algunos de los títulos escritos por él son: *El custodio en Barcelona*, 2 de junio de 1999; *Cosmos*, 10 de enero de 2001 y *Atlético magnético*, 25 de julio de 2001.

Espacio público: designa un ámbito o escenario de la conflictividad social que puede tener más de una función, dependiendo los pesos y contrapesos económicos y políticos. Algunas de estas funciones van desde entenderlo como un espacio de aprendizaje (Joseph, Isaac), ámbito de libertad (Habermas) o lugar de control (Foucault). No se reduce únicamente a entenderlo como un espacio físico (parque o plaza), ya que trasciende este aspecto por ser un componente fundamental para la organización de la vida colectiva y la representación de la sociedad.

Grupos en las décadas de 1970 y 1980: podemos citar como antecedentes del auge de los colectivos artísticos a dos eventos promovidos por el Estado mexicano, la exposición *Confrontación 66* (1966) y la fundación del Congreso Nacional de Artistas Plásticos (1972). Este contexto, llevó a los artistas a establecer una crítica de su práctica y a cuestionar la fragilidad de las políticas culturales del gobierno. Entre 1968 y 1970 se realizaron tres salones independientes, hubo un deslinde de muchos artistas de los organismos oficiales y un tiempo de apertura a las vanguardias euro-norteamericanas de la década de 1960. Como una alternativa al carácter individualista del creador, surgieron propuestas colectivas como Proceso Pentágono, Grupo SUMA, Atte. La Dirección, Março, Mira, Peyote y la Compañía, Tepito Arte Acá, Fotógrafos Independientes, Taller de Investigación Plástica y el No Grupo, entre otros.

Mito: vocablo griego que proviene del término *mythos*. En su origen, el mito es palabra, discurso, relato, crónica veraz, un conjunto de narraciones que revelan la existencia y definen lo que es verdadero. Jorge Millas lo define como una “representación antropomórficamente dramatizada de la realidad.”

No grupo: colectivo artístico mexicano activo entre 1977 y 1983, integrado por Maris Bustamante, Melquiades Herrera, Rubén Valencia y Alfredo Núñez. Su trabajo se centró en realizar acciones efímeras en las que la crítica a las instituciones culturales y al mercado del arte a través del humor, el absurdo y la protesta.

Palimpsesto: manuscrito que conserva rastros de una escritura anterior en su superficie física, pero que fue borrada expresamente para dar lugar a la nueva. Esta peculiar práctica es muy antigua y fue muy frecuente entre los siglos VII y XII por las dificultades que ofrecía el comercio de papiro egipcio y la escasez de pergamino.

Performance: comúnmente llamado “arte de acción” en el que el cuerpo es el principal vehículo y material con el que trabaja el artista (cargado de implicaciones semióticas, políticas, etnográficas, cartográficas y mitológicas). Heredero del accionismo vienés y del *happening*, el *performance* es una experiencia dedicada a explorar la dimensión física del cuerpo que implica una transformación del participante, busca la inserción del espectador pasivo en la obra, es efímero y más que una representación, como diría Artaud, es una vivencia que trata de ligar el arte a la vida, cuya intención es la liberación de la vida misma.

Ramón López Velarde: poeta zacatecano cuya obra es considerada punto de partida de la poesía moderna mexicana. Velarde llegó en 1912 a la capital del país en donde escribió insuperables crónicas sobre la Ciudad de México, ya que sabía levantar un registro muy acucioso de la temperatura social y civil del centro de la ciudad que él vivió y recorrió minuciosamente. Su poema central, *La suave patria* (1921), fue publicado en la revista *El maestro*, pocos meses después de su fallecimiento.

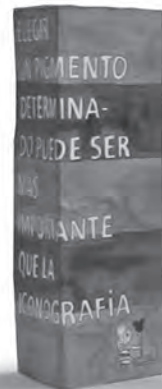
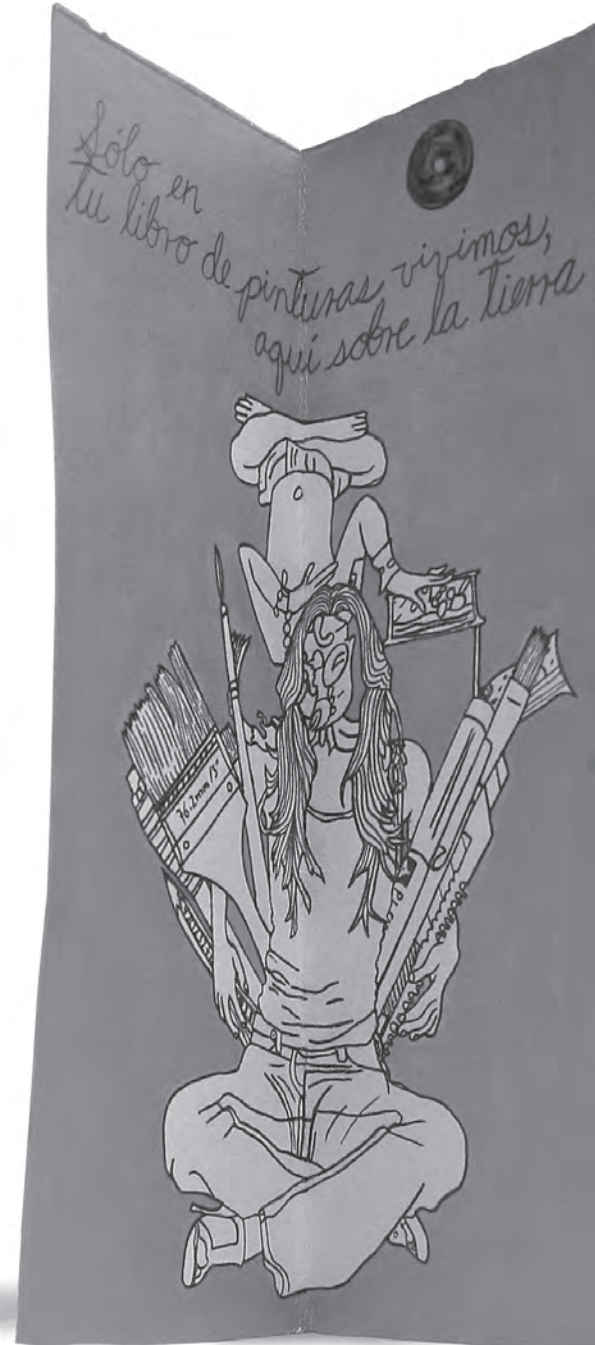
Templo mayor: hacia 1325 los aztecas o mexicas fundan la ciudad de Tenochtitlan en medio del lago de Texcoco. Para ellos, este entorno ocupaba el centro del universo y por esta razón no podía ser otra su ubicación. Su principal edificio, de carácter religioso, contaba con dos adoratorios dedicados a Huitzilopochtli, dios solar de la guerra, y a Tláloc, dios de la lluvia. El edificio fue destruido en 1521, tras la conquista española y es hasta 1978, que se ejecuta el Proyecto Templo Mayor, un programa de rescate de los restos del templo y de importantes esculturas como la Coatlicue (1790) y la Coyolxauhqui (1978).

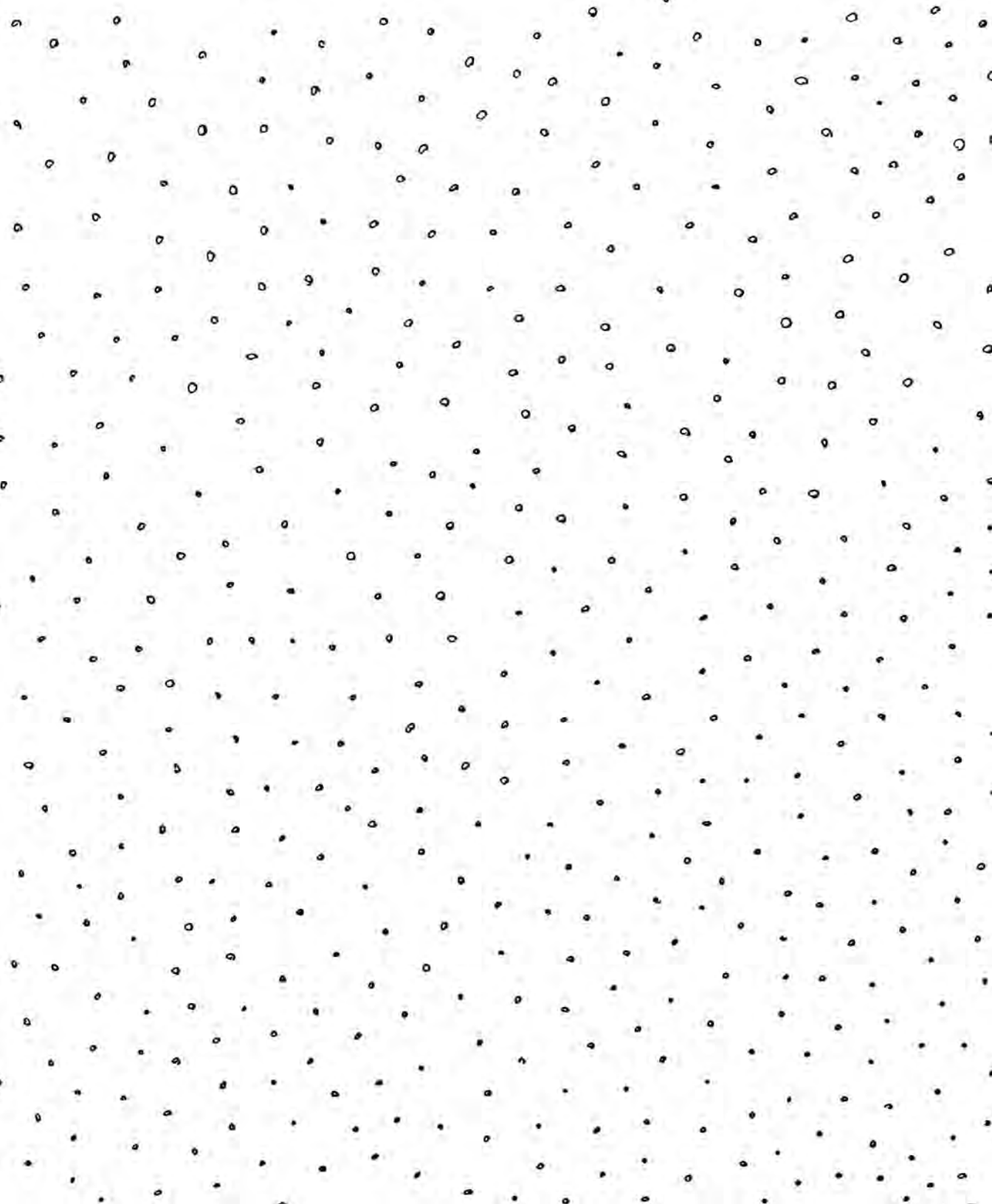
Tlacuilo: palabra que proviene del verbo náhuatl *tlàcuilô*: «pintor, ilustrador». Es un término que se utiliza para designar, dentro de la historiografía del México antiguo, a quien ahora llamamos escriba, pintor, escritor o sabio. Los tlacuilos fueron hombres y mujeres hábiles en el dibujo, a quienes desde niños se les educaba en el Calmécac para obtener un conocimiento profundo de su lengua, cultura, costumbres, religión, política, arte y demás. El tlacuilo pintaba códices, los murales y las esculturas en Mesoamérica. Se encargaban, según su especialidad, de los anales, genealogías, mapas, distribución territorial, libros de las leyes, ritos y ceremonias. También existieron filósofos y sabios que se ocupaban de pintar acerca de las ciencias de su conocimiento.

Tzompantli: los aztecas o mexicas utilizaban un altar en el que colocaban principalmente cráneos y en ocasiones, manos, orejas y otras partes humanas de los sacrificados, generalmente cautivos de guerra, con el fin de honrar a sus dioses y como señal de alerta hacia otras civilizaciones que pudieran desarrollar alguna actitud bélica. Los tzompantlis buscaban acrecentar la fertilidad y las cosechas y fueron una de las manifestaciones mexicas más evidentes de control político y religioso.

Valle de Anáhuac: término utilizado por los aztecas para referirse a la zona lacustre actualmente conocida como Cuenca de México. Está conformado por las subcuencas de la Ciudad de México, Cuautitlán, Chalco, Churubusco, Teotihuacán, Tezonco, Xochimilco y parcialmente Pachuca. En esta zona se desarrolló la cultura azteca y se fundó Tenochtitlan, actualmente comprende gran parte de la ciudad y el Estado de México.

Zeitgeist: palabra alemana compuesta, cuya circulación se debe principalmente a Hegel y que podría traducirse como “espíritu de la época” o “espíritu del tiempo”. Lo que se pretende indicar con este concepto es que hay un espíritu dominante en toda época; que hay *una forma* según la cual vive la sociedad a lo largo de un periodo de tiempo. Podemos observar dos constantes: por un lado, cada individuo intenta —consciente o inconscientemente— proyectar sus ideas a todas sus manifestaciones vitales y, por otro, el diálogo público y privado de dicha sociedad tiende a unificarse.







Parte II

Parte II **Algunos antecedentes
y contexto del arte colaborativo**



Algunos antecedentes y contexto del arte colaborativo

Todo es arte. Todo es política.

Ai Weiwei

Introducción

AL HABLAR DE ARTE COLABORATIVO no es posible referirse a algo plenamente definido. Como ocurre con muchas de las tendencias que hoy tienen lugar en el arte contemporáneo, se trata de un conjunto de prácticas que pueden comprenderse de acuerdo con intereses curatoriales determinados por necesidades surgidas en contextos específicos. Así, hay tantas definiciones como intenciones, quizá debido a que dichas tendencias son inseparables de un contexto más amplio, que no puede revisarse únicamente desde la perspectiva de la historia del arte, pasando por alto el hecho de que se trata de trabajos que tienen un pie colocado en un territorio en el que la política se ejerce conscientemente. Así, la palabra «colaborar»¹ tampoco podría aclarar la dirección de estos trabajos, sin revisar necesariamente los objetivos precisos para que estos trabajos se lleven a cabo. El acto colaborativo no es únicamente un mero modo de hacer —algo así como una «técnica»—, sin consecuencias

¹ Del latín «collaborāre» compuesto de «com» con y «laborāre» que quiere decir laborar.

Arriba:
Plaza de la Alhóndiga, Centro Histórico de la Ciudad de México.

Abajo:
Estado de la vía pública en algunas zonas de la Ciudad de México.

específicas en lo social. Por supuesto, se entiende de manera general que los artistas preocupados por crear procesos colectivos, en los que la obra sea una construcción común, ya implican una intención abierta y hasta cierto punto «liberal». Sin embargo, los problemas comienzan fuera del campo de la producción del arte, al revisar las líneas ideológicas que subyacen a ciertas piezas, no únicamente por el discurso explícito que contienen, sino también por el modo en el que plantean sus métodos.

De acuerdo con lo anterior, a lo largo de este texto se sugiere que, a pesar de los discursos que el llamado capitalismo cognitivo² sustenta respecto a lo colaborativo -vinculándolo con la configuración de relaciones estables para la producción capitalista, es posible crear territorios en los que estos mismos valores se ejerzan sin que esto los haga pertenecer a procedimientos relacionados con la lógica de acumulación. Si bien hay que aceptar que estos proyectos no pueden sustraerse del todo a las economías que los circundan, y que de algún modo construyen su sentido, al menos es posible que permanezcan en un espacio anti-jerárquico, en donde dichos valores puedan ponerse en práctica, apelando fundamentalmente al consenso de grupos heterogéneos que planteen sus propios métodos de organización. Lo anterior, pues, no es únicamente un mero deseo, sino una hipótesis basada en casos concretos, que ha surgido de una pregunta pertinente: ¿es posible que el arte pueda, desde la multiplicidad de sus métodos productivos, proponer vías para que esta puesta en práctica sea posible?

2 Ver glosario al final.

Por ello, en este texto se apuesta por una definición sobre arte colaborativo que toma como ejemplos proyectos como *Seis comidas compartidas* (Ciudad de México, 2015),³ *Reparadora* (Ciudad de México, 2015-2016),⁴ y de otros artistas, pensándolos como prácticas que, partiendo del campo artístico, se preocupan por crear dispositivos que permitan la operación de técnicas de intercambio social, las cuales se distinguen de los modelos conocidos, con la intención de generar colectividades afines mediante fórmulas de co-participación. Así, si bien estas prácticas tienen lugar en el campo del arte, su manifestación más cabal y su razón de ser se encuentran fuera de él. Esto se debe a que su hacer está dirigido a configurar espacios en los que se generen relaciones sociales que planteen formas suficientemente resistentes para subsistir en un contexto socio-político mayor. Sin embargo, los vínculos que establecen con dicho contexto pueden ser diversos, pues así como puede ser muy difícil sustraerse del todo de los sistemas de intercambio del capitalismo cuando vivimos insertos en sus espacios productivos, también es posible ponerlos en duda e incluso crear espacios en los que algunas de sus relaciones se desarticulen. De cualquier manera, en un contexto como el del capitalismo actual, es muy probable que cualquier relación entre estas prácticas y el entorno en el que se insertan implique cierto reacomodo de las condiciones de base en las que son producidas, o incluso

3 Véase el anexo *Seis comidas compartidas* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/seis-comidas-compartidas/ y santiagorobles.info/seis-dibujos/ (consultado el 14 de febrero de 2017).

4 Véase el anexo *Reparadora* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/reparadora-libro-de-artista/ y santiagorobles.info/reparadora/ (consultado el 14 de febrero de 2017).

una franca desestabilización. Así, ciertas piezas de arte colaborativo no sólo indican la posibilidad de que artistas-productores —así como otro tipo de productores—, contribuyan para configurar piezas procesuales, sino también los modos en los que dichos agentes crean vínculos que permiten intercambios significativos. Por ello, lo sustancial en este tipo de propuestas no es, como ocurre con otras artes no-objetuales, la negación de la obra como finalidad, sino el proceso como mecanismo que describe la posibilidad de un suceso, o una serie de sucesos.

En este sentido, las piezas que se presentan y analizan en este apartado, poseen rasgos de algunos de los contra-dispositivos en los que ha derivado el arte colaborativo. Éstos pueden definirse como espejo de los dispositivos propios del Estado, que reaccionan a un conjunto heterogéneo de prácticas discursivas como una red tendida para unir distintos elementos. De la misma manera que un dispositivo de Estado, un contra-dispositivo tiene una función estratégica, cuya relación con el poder es compleja, e incluso puede parecer ambigua, pero que se resuelve de manera concreta en las relaciones cotidianas con los actores de una sociedad. Asimismo, lo que se disputa ahí son las lógicas significantes del poder y de los saberes inscritos en él.⁵ Y para ello, es indispensable revisar en qué lugar se sitúa el productor cultural contemporáneo, en términos de su labor, frente a las instituciones y las relaciones económicas de un mercado creciente, que de modos diversos re-definen la posición y las motivaciones de su producción.

5 Giorgio Agamben, «¿Qué es un dispositivo?», *Sociológica*, mayo-agosto 2011, 249-264. Disponible en: sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103 (consultado el 8 de agosto de 2017).

Podemos decir entonces, de manera general, que la voluntad colaborativa ha reaparecido en el arte occidental como una idea contrapuesta a una compartimentación productivista que potencia la autoría y la originalidad. Esto último ha derivado, en la época contemporánea, en la definición del artista como un sujeto dedicado a realizar objetos estetizados para el mercado, estratificando su producción según procesos económicos concretos. Debido a ello, la colaboración para la producción de ciertas piezas de arte ocurre en tanto diversos actores coinciden en una problemática común, y determinan objetivos y posibles soluciones para alcanzarlos. Esto presupone condiciones específicas —económicas, políticas— en las que dicho acuerdo se vuelve necesario, no sólo en términos prácticos, sino simbólicos. Y es que, al colocar al arte colaborativo entre las diversas tendencias, y la problemática debida a la compleja relación entre la economía y el arte a finales del siglo pasado y en el transcurso del presente, es importante señalar los contextos generales que permiten clasificarlo como tal. Algunas preguntas que pueden derivarse de esto son: ¿qué determina que en una sociedad regulada por el consumo y por el capitalismo cognitivo surja una tendencia que plantee formas de relación que pongan en duda los actuales vínculos de intercambio significativo? ¿El arte colaborativo puede ser visto como un síntoma o como una solución de problemas específicos? Por eso resulta necesario desarrollar, así sea de manera general, algunos rasgos del contexto socio-económico en el que esta tendencia toma forma.

Producción flexible y posibilidades en la colaboración

Si es posible hablar de arte, y no tocar temas sobre flujos productivos generales en la economía, es gracias a que el desarrollo del campo tiene particularidades que no son iguales que las de cualquier sistema productivo. Sin embargo, al hablar de arte como una de las partes de un conglomerado social, necesariamente se abordan temas que no sólo corresponden a la historia de las tendencias artísticas o del pensamiento estético. Y a pesar de que esto pueda sonar obvio, es sorprendente que muchos artistas continúen pensando que es posible rehuir a asuntos que implican una toma de postura que va más allá de un mero *saber hacer*. Es decir, este texto ha sido construido con base en la idea de que en el arte todo trazo es político, pues implica una cantidad amplia de ideas acerca del lugar que ocupa en el complejo orden social. Más aún, si nos referimos a prácticas artísticas dirigidas a problemáticas sociales específicas, habrá siempre que tener cuidado con los términos en los que la obra es revisada, pues si es considerada tan sólo como un producto del aprendizaje de técnicas que se imaginan —en una quimera aislacionista de fantasía— como ajenas al lugar en donde se engendraron, es posible que no sólo yerren, sino que incluso se conviertan en parte del problema que desean cuestionar. Por ello, es necesario revisar este tipo de piezas desde perspectivas que permitan observar los contextos contemporáneos, sobre todo aquellos que se han interesado en advertir los esfuerzos políticos necesarios para defender espacios o subjetividades en peligro frente al avance de las tecnocracias en boga.

Sin embargo, ¿cómo representar estas luchas colectivas sin simplificarlas, y a la vez sin soslayar el carácter paradójico que muchas de ellas poseen? Si la crítica cultural acierta a observar en la época contemporánea un sinfín de coacciones fantasmales, relacionadas con la liquidez del discurso de las nuevas economías, la operación de equilibrio no resulta sencilla. Como señala el filósofo y activista norteamericano Brian Holmes,⁶ hoy opera un poder blando que, al contraponerse a la presencia de una estructura social verticalista y sumamente estratificada, gestiona las subjetividades mediante procedimientos que en los años sesenta del siglo xx comenzaron a ser conceptualizadas a partir del término *flexibilidad*, usado por los economistas. Esto obliga a revisar el problema de los creadores culturales (grupo en el que los artistas tienen un papel fundamental), desde ópticas renovadas, debido a que muchas de sus operaciones fueron pioneras en una concepción de libre intercambio. Sobre todo, en lo que se refiere al llamado arte colaborativo, es importante tener en cuenta lo que determina su carácter, cómo se ha desarrollado y cuáles son las propuestas que señalan las características de una participación que tiende hacia la construcción de lo *común* dentro del campo artístico.

En el texto *La personalidad flexible*, Holmes⁷ argumenta que el desarrollo del aparato tecnológico se ha complejizado, a la vez que ha operado en concordancia con lo que los discursos disidentes del siglo pasado impulsa-

6 Brian Holmes, «La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural», *Transversal, Machines and Subjectivations*, enero 2002. Disponible en: eipcp.net/transversal/1106/holmes/es (consultado el 8 de agosto de 2017).

7 *Ibíd.*

ban. Y es que, en tanto las instituciones tradicionales afinaban sus modelos de regulación en la disciplina y el orden, el mercado y las nuevas industrias tomaban ejemplos, con fines meramente productivos, de la vida común de los ciudadanos que levantaban consignas emancipatorias. Por ejemplo, ideas como la de *libertad*, que implicaba un derecho conquistado mediante una vida de trabajo y mucho sacrificio, en el nuevo modelo pasó a ser una consigna que debía integrarse a las relaciones laborales para generar vínculos de aparente horizontalidad con los trabajadores. Así, al impugnar este progreso estabilizador del sistema neoliberal, una crítica negativa de sus múltiples caminos coincide con la desconfianza que generan los procedimientos sistémicos que promueven modos de producción que aparentan ser cómodos para los trabajadores, pero que en el fondo implican la precarización de sus condiciones de subsistencia. Siguiendo el mismo ejemplo, una sensación de libertad en el espacio de trabajo tendría como consecuencia el surgimiento de contradicciones en el seno de la organización obrera, debido a que la opresión en el nuevo modelo no sería tan evidente como en el modelo autoritario y estratificado, al permitirle al trabajador horarios abiertos, mayores descansos, áreas de recreo, crecientes opciones de esparcimiento y demás, lo cual no modifica sus condiciones precarias en términos de horas laborales o capacidad adquisitiva. De esta manera el trabajador es concebido, independientemente de su posición escalafonaria, como una especie de «socio», manipulable en las decisiones respecto al flujo y consumo de mercancías. Lo que Holmes llama la «personalidad flexible»⁸ comporta un carácter polivalente que determina el movimiento del traba-

8 *Ibíd.*

jador, no por su representación identitaria en la estructura, sino desde la crítica que es capaz de elaborar —o no— acerca de su propia precarización. Es decir, la mirada no podría, bajo las condiciones actuales, sino identificar una suerte de colaboración necesaria como condición adaptativa a los flujos de la nueva liquidez productiva. Sus características negativas —contrataciones laborales precarias, producción «justo a tiempo», mercancías informacionales y dependencia absoluta de las divisas virtuales que circulan en la esfera financiera— se han logrado gracias a características positivas: «espontaneidad, creatividad, cooperación, movilidad, relaciones entre iguales, aprecio por la diferencia, apertura a experimentar el presente».⁹

Si observamos los movimientos artísticos característicos de la época en la que esta transición se llevaba a cabo, es clara la cantidad de nuevas escuelas y tendencias que surgen. Y esto puede ser leído desde la respuesta a condiciones propias del post-fordismo: aplicación de nuevas tecnologías a la industria, una estratificación social que no obedece tan sólo a las clases, sino a la fabricación de consumidores, o el creciente aumento del cognitariado que se sustenta en las capacidades creativas. Si en el periodo de entreguerras habrían surgido movimientos artísticos en los que se cuestionaba la integridad humanista como una idea repleta de contradicciones —lo cual llegaría a su punto máximo durante la Segunda Guerra—, la postguerra arroja procesos artísticos reivindicativos de aquella visión, siempre en crisis, pero adaptados a las nuevas condiciones del mercado, en las que se rompen los viejos acuerdos capital/trabajo que aún operaban desde ideas como las del Estado

9 *Ibíd.*

benefactor. Así, tendencias artísticas como el minimalismo, el hiperrealismo, o incluso el arte conceptual, habrían surgido en momentos en los que las economías se reestructuraban al cancelar dichos modelos de contratación, lo cual implica una desregulación de los mercados, que ya no se basan en sistemas laborales integrados (y por consiguiente, en ideas específicas sobre los bienes, incluidos los estéticos). Básicamente, según lo explica Lipietz,¹⁰ esto redundaría en una producción que, en lugar de crear objetos para el consumo masivo, configura cadenas reducidas a modo, según las demandas derivadas de sociedades polarizadas. Como se dijo, la producción de arte no es ajena a esta tendencia, en la que se genera también un consumo que, si bien sigue siendo elitista, se fragmenta en tendencias y en propuestas que, en los mejores casos, intentan desmaterializar la obra con fines claramente anti-sistémicos. Sin embargo, el mercado, en esta fluctuación adaptativa, siempre es capaz de vender algo de ello, debido a que lo que muta fundamentalmente con este proceso son los hábitos de los consumidores, gestados en las grandes ciudades, que son centros fundamentales para la circulación de las mercancías.

La figura de la *personalidad autoritaria*, revisada por la escuela de Frankfurt¹¹ brinda una primera clave sobre la manera en la que el poder se reorganizó a partir de la crítica que lo delataba. Y la figuración de un

10 Alain Lipietz, *El posfordismo y sus espacios, Las relaciones capital-trabajo en el mundo* (Argentina: PIETTE, 1994). Disponible en: www.ceil-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2013/06/s4lipietz.pdf (consultado el 8 de agosto de 2017).

11 Theodor W. Adorno et al, *La personalidad autoritaria* (Buenos Aires: Paidós, 1965).

ideal laboral contrario a ella, dio pie para que surgiera una cuantiosa crítica antisistémica a la industrialización y el productivismo. Pensadores de derecha, como Samuel Phillips Huntington,¹² apuntaban, con claros intereses reformistas, que la creciente democracia de los años sesenta —periodo en el que había aterrizado esta crítica emanada de la posguerra— era uno de los principales motivos para que se desestabilizaran los cimientos de los sistemas hegemónicos. Así, ya a partir de la década de 1970 existía un aparato cultural dedicado a transformar las reglas del arte, la moda y el entretenimiento, para modificar los valores del convencionalismo hacia puntos de vista que reivindicarían ciertas nociones de libre elección, movilidad y rebeldía, para posteriormente convertirlas en mercancía. Y, dado que las exigencias del mercado implican esta popularización de un movimiento que *gasta* y emplea los recursos de manera diferente a la anterior, la industria, incluida la del arte, modifica la forma en que plantea sus procesos. De esta manera se deja atrás la planificación centralizada, para dar paso a una cooperación de pequeños grupos atomizados que se relacionan con una de las partes del proceso productivo, y no con el todo. A grandes rasgos, surgió la necesidad de un trabajo reticular que anuncia ya la utilización exitosa de lo que, poco tiempo después, tendría una repercusión definitiva en estos procesos: la llamada red de redes.

12 En el libro *La tercera ola*, muy influyente en la mirada a partir de la cual se ha construido el Estado moderno norteamericano, Huntington sostiene la idea de que el avance de la democracia fue producido por tres *olas* de expansión. Véase: Samuel Huntington, *La tercera ola. La democratización a finales de Siglo xx* (Madrid: Paidós Ibérica, 1994).

De esta forma apareció un nuevo tipo de trabajador, dedicado a realizar operaciones programadas, que vincula, de manera dúctil, distintos esquemas organizacionales de forma inmediata. Holmes sostiene que:

...desde el punto de vista ideológico y sistémico, la autoposesión y la autodirección del *networker* son provechosas: [...] esta autogratificación se convierte en el perfecto argumento legitimador para la continuada destrucción, por parte de la clase capitalista, de las pesadas, burocráticas, alienantes y sobre todo costosas, estructuras del Estado de bienestar, que por otra parte representaban una parte importante de las ganancias históricas que los trabajadores y trabajadoras habían obtenido mediante la crítica social. Cooptando la crítica estética de la alienación, la empresa reticular es capaz de legitimar la exclusión gradual del movimiento de los trabajadores y trabajadoras y la destrucción de los programas sociales.¹³

Por su parte, el teórico social británico David Harvey, que se refiere a este régimen como de «acumulación flexible»,¹⁴ sostiene que no sólo los trabajadores que las producen, sino las mismas mercancías se ven afectadas por una temporización particular que determina una caducidad emparentada con los movimientos de fluctuación en la Bolsa: se trata de una nueva representación especulativa que implica una liquidez económica distinta y que, basada en una serie de formulaciones operativas a nivel social, repercute en el régimen neoliberal con una serie de con-

13 Brian Holmes, *óp. cit.*

14 David Harvey, *La condición de la posmodernidad Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998), 164-196.

diciones mercantiles que afectan a todas las capas de la sociedad. Claramente, la proliferación de artistas, ferias y colecciones es consecuencia de procesos similares, en los que la identidad del artista es modelada según tendencias en las que el objeto puede llegar a ser lo de menos, en tanto cumpla una cierta relación crítica, que sin embargo puede ser incapaz de trascender la estructura de su propia condición. No importa lo que se diga, sino si lo que se dice es vendible: eso es la flexibilidad. Y ello no indica una cancelación de la ideología, sino su fragmentación y esparcimiento en tópicos que obedecen a necesidades reivindicativas por consumidor.

Existe pues, una transición que privilegia la especulación por sobre la producción, en la que los beneficios se ven reducidos y son desplazados por los movimientos financieros que dependen de las fluctuaciones del mercado internacional, capaz de conseguir, gracias a estas nuevas tecnologías, movimientos masivos de capital y, por ende, de las necesidades específicas de cada espacio de consumo.¹⁵ Esto hace posible generar beneficios inmediatos, lo que permite liquidez y nichos de mercado en espacios en los que el estatus social cambia velozmente. Sin embargo, a la par, esto impulsa las condiciones para una crisis: extinción de empresas incapaces de adaptarse al nuevo modelo y quiebras que son causadas por problemas ajenos al mercado, debido en gran medida, a que el tiempo reducido en el que son percibidos los beneficios permite la disminución de las etapas más problemáticas del proceso productivo.¹⁶ Entonces, según esta revisión, Harvey sostiene la posibilidad de

15 *Ibíd.*

16 *Ibíd.*

múltiples salidas del sistema capitalista que no radican en el enfrentamiento desde modelos antagónicos, sino en derivaciones no previsibles que proponen nuevas maneras de evidenciar la diferencia, sin caer —al menos, del todo— en este ciclo en el que cualquier propuesta será asumida como parte de la producción.

Es en estos términos en que lo colaborativo en el arte puede cobrar un nuevo sentido. Porque por supuesto, estos cambios sugieren también modificaciones en la producción del arte contemporáneo, que debe plegarse a las necesidades crecientes de circulación y al papel cambiante que tiene el artista. Así, es posible empatar lo anterior con lo que sostiene el crítico Yves Michaud en *El arte en estado gaseoso*,¹⁷ en donde se refiere a los cambios técnicos que permitieron modificaciones en el tipo de obras desarrolladas en el modernismo hacia las realizadas en el arte contemporáneo. En este trabajo, Michaud no sólo hace referencia a la tecnología y a los medios como causas de lo anterior, sino sobre todo a la economía, que reconvierte las relaciones productivas mediante la inserción de nuevas características y necesidades de consumo o de uso del tiempo libre.

Las propuestas del arte moderno, del cual deriva el arte contemporáneo, estaban fundadas en una búsqueda cíclica de la totalidad y el absoluto, en tanto fundamentan su proceder en la idea de un establecimiento o re-establecimiento de valores sistémicos, que se enfrentarían a otros caducos o improcedentes. Sin embargo, Michaud apunta que a la vez existe un continuo desmembramiento y fragmentación del cam-

17 Mychaud, Yves, *El arte en estado gaseoso* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007).

po, debido a una concentración en estéticas dependientes de contextos marcadamente políticos.¹⁸ Los procedimientos vanguardistas afirman una evolución que se ciñe a los postulados hegelianos sobre un espíritu del tiempo (*zeitgeist*) en el que existe aún una organicidad en la proliferación de estilos y tendencias. Y es que los términos de la confrontación son claros todavía: oponerse a un conservadurismo que, desde el arte académico y burgués, sostiene una idea de mundo en la que los artistas son seres especiales, que definen las formas en las que el «buen gusto» determinaría la trascendencia de la obra. Esto provoca una serie de conflictos derivados de la lucha por el monopolio de la representación.

Las vanguardias tienen su razón de ser en la reorganización de las subjetividades en términos de comprensión de las nuevas formas de visibilidad. Sin embargo, debido a las modificaciones históricas en el orden mundial, la conservación y despliegue del arte del siglo xx tiene cabida fundamentalmente en los museos, donde se preservan las piezas en el ideal de la nueva conformación moderna, que pelea la hegemonía del progreso y del avance tecnológico. En los años cincuenta, los museos asumen como su misión la clasificación y resguardo de las distintas evoluciones en las que se desenvuelve el arte. Incluso la incorporación del arte conceptual, las instalaciones o el *performance*, o todo aquello difícil de coleccionar, tienen lugar en una estructura clasificatoria que muta según las necesidades de las nuevas propuestas.

Con la caída del muro de Berlín, la ruptura de la Unión Soviética en 1992, las descolonizaciones de la India y los países del Norte de África

18 *Ibíd*, p. 25-30.

o incluso —aunque Michaud no lo mencione—, la modificación de los regímenes socialistas en América y en otros continentes en la segunda mitad del siglo xx, arriba un pluralismo que permite un desmembramiento de las consignas colectivas, en una multiplicidad de voces que pueden tanto cuestionar a las instituciones, como alabar el trabajo individualizado y la atomización de las luchas. Además, se lanzan una serie de consignas acordes con el creciente mercado del arte, donde se asigna a los artistas la función de configurar universos particulares de creación, que respondan a intereses personales e intimistas.¹⁹ Si bien los movimientos artísticos del siglo xx ya hablan de un cierto colectivismo, que debe empatar ideas estéticas con un cierto programa de creación que responde, en buena medida, a una agenda política, cada creador se refugia en sus postulados estético-morales para consagrarse. Ya el situacionismo —que probablemente sea uno de los últimos movimientos de vanguardia, debido a que en él aún se confía en la posibilidad de generar nuevos espacios de creación, llevados al extremo por las transiciones paulatinas que produciría el fetichismo de la imagen—, habla de la colectividad como dependiente de una idea de cultura:

Cultura: El reflejo y la prefiguración de posibilidades de organización de la vida cotidiana en un momento histórico dado: un complejo de

19 Baste revisar cualquier catálogo de alguna feria de arte contemporáneo actual para percibirlo. Una proliferación de propuestas, algunas buenas y otras regulares, acerca de miradas particularísimas que, si bien describen las posibilidades de la mente fundada en las condiciones subjetivas del capitalismo actual, no pueden —ni lo desean— trascender el cerco de mercado en el que han sido concebidas.

estéticas, sentimientos y nociones de urbanidad, a través de las cuales una colectividad reacciona sobre la vida que es objetivamente determinada por su economía. (Estamos definiendo este término sólo bajo la perspectiva de la creación de valores, no en la de enseñanza de las mismas).²⁰

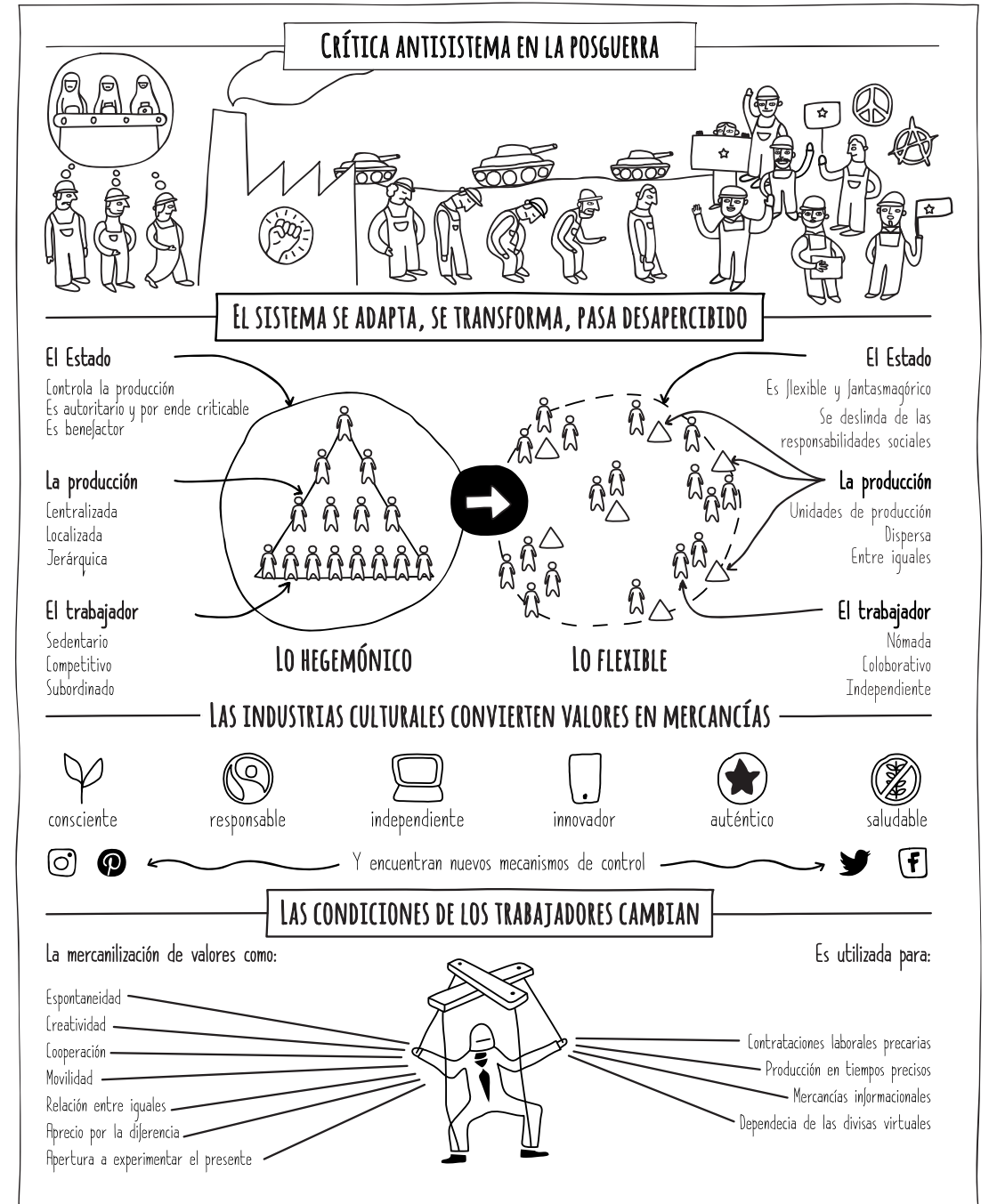
Para los situacionistas, el arte tenía un contenido fuertemente politizado que, más allá de fomentar una lucha por espacios concretos para que los artistas tuvieran un reconocimiento específico en el entramado social —lo que implicaría negociaciones específicas sobre sus condiciones de vida—pugnaba por la construcción de situaciones concebidas como «ambientes colectivos, conjuntos de impresiones» para determinar «la calidad de un momento».²¹ Las crisis occidentales llegadas a su punto máximo en la postguerra habrían gestado un ambiente de desilusión acerca de la Historia, donde la recuperación del presente resultaría la única apuesta suficientemente sólida para una generación que habría descreído de cualquier consecución proyectiva hacia el futuro. Y si bien la obra producida por el grupo no es abundante, existe una profusa —aunque dispersa— propuesta teórica, que influyó en discursos posteriores en diversos países.

20 Internacional Situacionista, «Definiciones», *Internationale Situationniste*, junio 1958. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte* (Madrid: Literatura Gris, 1999).

21 Guy Debord, *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*, *Documento Fundacional*, 1957, traducción de Nelo Vilar publicada en el número 4 de *Fuera de Banda: Situacionistas: ni arte, ni política, ni urbanismo*, bajo el título «Revolución y contra-revolución en la cultura moderna».

Esto coincide, por supuesto, con la flexibilización del capitalismo de la que hablan Holmes y Harvey. El ejemplo anterior ya muestra una descentralización geográfica y cultural que hará que las formas se modifiquen, no sólo en reivindicaciones meramente discursivas, sino en una fragmentación de consignas que responden a problemas específicos de orden territorial. Se trata, pues, del inicio de una crisis que es patente en la problemática de la liquidez contemporánea de los valores,²² debido a que el monopolio de las imágenes que detentó el arte, negocia en esta nueva etapa con la producción de imágenes para el mercado y la propaganda publicitaria.

22 Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida* (Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2005).



Arte, política y colaboración

La producción artística depende de una multiplicidad de necesidades presentes, desde las cuales no es posible conformar un todo. Aquello que es político establece relaciones subjetivas con distintos sucesos, para incorporar versiones vinculantes que, sin embargo, se congregan alrededor del uso de las formas y las imágenes. Si en la contemporaneidad el quehacer político debe ser repensado constantemente, eso responde, en primera instancia, a esta fragmentación, y a la complejidad consiguiente para objetivar un rumbo que intente cierta coherencia.

David Held dice en *La democracia y el orden global*:

La transformación de la política, provocada por las crecientes interconexiones de los Estados y las sociedades y la gran intensidad de las redes internacionales, exige una reevaluación de la teoría política, tan fundamental en su forma y alcance, como el cambio que impulsó las innovaciones conceptuales e institucionales del Estado moderno mismo.²³

Del mismo modo, el arte que vindica una preocupación política en su hacer ha sufrido transformaciones que han implicado la revisión de algunos procedimientos del pasado. Se trata de una larga discusión con muchas aristas, puesto que el desarrollo del arte es paralelo a la modificación de las instituciones que lo acogen. Una de las vertientes de esta larga discusión está vinculada al desarrollo del arte político, en el que hay una producción muy intensa de acciones emparentadas con distin-

²³ Held, David, *La democracia y el orden global. Del Estado moderno al gobierno cosmopolita* (Barcelona: Paidós, 1997).

tos movimientos de defensa, de protestas minoritarias, de derechos de género o de rescate de los recursos naturales, debido a que los actores involucrados en el arte político están preocupados por la redefinición del contexto en el que operan.²⁴

Por ejemplo, una primera discusión relacionada con lo anterior implica al problema del museo como obstáculo para la disidencia, pues frente a la necesidad por generar un archivo coherente que determine su misión como parte de la vindicación histórica de los nuevos integrantes del panteón artístico, las consignas de muchos artistas se desactivan. Esto obliga a reconsiderar su función como propiciador de encuentros frente a la obra, lo cual implica un enfrentamiento con una tradición fomentada a través de los siglos. En este sentido, la obra ya no representa una finalidad que cierra el proceso de creación, sino tan sólo un registro que da fe de una desviación de los acontecimientos. Desde esta perspectiva, la obra es el resultado de una interacción que apenas es modelada metodológicamente por un colectivo que ha trenzado sus intereses según necesidades específicas. La cuestión es si esto puede ser considerado como arte. Como ya se mencionó, se trata de una discusión que posee derivas críticas en contra de una tendencia que fue cuestionada por las operaciones vanguardistas. Depende pues, de una legitimación que aún está en curso, pero que cuenta con un gran número de espacios en los que se discute y practica, y en los cuales las definiciones sobre sus límites mutan según variables específicas.

²⁴ Laia Guillamet y David Roca, «La doble cara del arte colaborativo: El cruce entre teoría y praxis», *Interartive, a platform for contemporary art and thought*, julio-agosto 2013. Disponible en: interartive.org/2013/08/arte-colaborativo/#_edn4 (consultado el 8 de agosto de 2017).

En estos términos, otra discusión acerca del arte relacionado con la política, aborda el problema de la estetización de las consignas. Según apunta Boris Groys,²⁵ lo que se juega en las estrategias en las que se utiliza al arte como un revestimiento de la consigna política no es un problema en sí, ya que, en todo caso, se puede obtener un re-equilibrio de las operaciones en las que se negocia el poder:

Por un lado, el activismo en el arte politiza al arte, usa al arte como diseño político, esto es, como una herramienta de las luchas políticas de nuestro tiempo. Este uso es completamente legítimo —y cualquier crítica de este uso sería absurda. El diseño es una parte integral de nuestra cultura, y no tendría sentido prohibir su uso por movimientos políticos opuestos, bajo el pretexto de que este uso nos lleva a la espectacularización, la teatralización de la protesta política. Después de todo, hay un buen teatro y un mal teatro.²⁶

Si bien esta postura es contraria a un enfrentamiento que intenta negar cualquier tipo de colaboracionismo con el poder, a la luz de las anotaciones de Brian Holmes, posiblemente cobre mayor sentido. Si los movimientos que se desprendieron del pensamiento heredado de las vanguardias derivaron en la posibilidad del viraje neoliberal de la posmodernidad, esto tuvo razones circunstanciales: al liberar unas costumbres, las nuevas fórmulas fueron incorporadas a los procesos sociales

25 Véase Borys Groys, *Sobre el activismo en el arte*. Disponible en: artecontempo.blogspot.mx/2014/10/sobre-el-activismo-en-el-arte-boris.html (consultado el 8 de agosto de 2017).

26 *Ibíd.*

en boga. Groys, por su parte, no se refiere de modo alguno a abonar al espectáculo con más espectáculo, sino a reconocer que la eliminación de una veta artística en los acontecimientos de la vida cotidiana sería absurda en las condiciones del presente. Es decir, asumir una condición no determinante ligada a ideologías fijas, implicaría una especie de contradicción asumida para señalar justamente ese fracaso, y proponer la desmaterialización de la obra no ya en la desaparición pensada desde el arte conceptual, sino en su dilución en contextos no-artísticos:

...la aceptación de nuestro propio fracaso, entendido como premonición y prefiguración del fracaso por venir del estatus *quo* en su totalidad, sin dejar lugar a su posible mejoría o corrección. El hecho de que el activismo en el arte contemporáneo está atrapado en esta contradicción es algo bueno. Primero que nada, sólo las prácticas autocontradictorias son verdaderas, en el sentido más profundo de la palabra. Y segundo, en nuestro mundo contemporáneo, sólo el arte indica la posibilidad de revolución como cambio radical más allá del horizonte de nuestros deseos y expectativas actuales.²⁷

En este sentido, habría que acentuar una diferencia entre el arte colaborativo y el llamado arte relacional. Claire Bishop, en el texto crítico *Antagonismo y estética relacional*,²⁸ precisa que los vínculos sociales que propicia el arte relacional sugeridos por Nicolás Bourriaud,²⁹ y en los cua-

27 *Ibíd.*

28 Claire Bishop, «Antagonismo y estética relacional», *Salonkritik*, agosto 2010. Disponible en: salonkritik.net/10-11/2010/08/antagonismo_y_estetica_relacio.php (consultado el 8 de agosto de 2017).

29 Nicolás Bourriaud, *Estética Relacional* (Argentina: Adriana Hidalgo edit., 2008).

les se presupone el involucramiento del espectador, son muy problemáticos. Desde una primera división, que separa claramente al creador de los actores con los que se realiza la pieza, es necesario revisar las implicaciones de las relaciones que inauguran trabajos en los que las fronteras siguen siendo establecidas desde la estratificación específica del arte contemporáneo; Rirkrit Tiravanija y su *Soup / No Soup*, o Liam Gillick y sus tableros móviles, en los que el público puede cambiar la estructura de ciertos mensajes publicitarios, no realizan arte colaborativo en la medida en que la obra sigue manteniendo una lejanía que blindada la idea original, sin la posibilidad de negociación por parte de quienes participan en ella.

...no es fácil identificar la estructura de una obra de arte relacional, precisamente porque la obra pide que se la considere como abierta. El problema se agrava porque el arte relacional es una ramificación del arte de instalación, una forma que desde sus inicios exigió la presencia literal del espectador.³⁰

Por el contrario, trabajos como los del colectivo PLATFORM³¹ señalan más claramente las formas colaborativas en el arte, al establecer métodos que contemplan los saberes de disciplinas ajenas al campo artístico. En PLATFORM, por ejemplo, se discute desde la pedagogía o la ingeniería. *Delta* y *Tides and Tributes*, dos de sus proyectos ligados entre sí, fueron desarrollados en el delta del río Wandle, un afluente del Támesis al su-

30 Claire Bishop, *óp. cit.*

31 Javier Rodrigo, «Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías», *Inmersiones 2010*, 230-249. Disponible en: javierrodrigomontero.blogspot.mx/2011/12/politicas-de-colaboracion-y-practicas.html (consultado el 8 de agosto de 2017).

deste de Londres. En el primero se trabajó conjuntamente con un economista, un ingeniero eléctrico, diversas redes de vecinos y la escuela de la localidad, con el propósito de construir una microturbina eléctrica; ésta fue propuesta como una economía sostenible mediante molinos en el río, que producían electricidad para las aulas de la escuela. La turbina sólo pudo lograrse con la colaboración de diversos actores que partieron de una gestión específica: investigaciones de campo, presentaciones con los posibles involucrados en el proyecto, así como recorridos con los participantes para encontrar el mejor lugar para colocar la turbina. Esto implicó también un segundo proyecto, llamado *Tides and Tributes*, en el que los alumnos investigaron sobre el pasado, presente y futuro del río, lo que dio como resultado una serie de eventos, un programa de televisión sobre el río y una caseta-escultura que emitía dicho programa usando la electricidad generada por la microturbina.

Otro ejemplo interesante es el desarrollado por el colectivo Colaborabora, grupo español vinculado a la gestión de los bienes comunes y que se define como una cooperativa de iniciativa social dedicada a «diseñar y facilitar entornos y procesos de innovación y colaboración centrados en las personas».³² Fundamentalmente, están guiados por el desarrollo de procesos de planificación estratégica, en los que las piezas pueden ser eventos o acciones dedicados a incidir en problemáticas locales. Han echado a andar iniciativas como *¡TOD@S A LAS HUERTAS!*, donde se fomenta un proceso de empoderamiento civil que plantea la participación mediante la organización de una fiesta popular, con el fin

32 Colaborabora, *Qué hacemos y quiénes somos*. Disponible en: colaborabora.org/colaborabora/que-es/ (consultado el 8 de agosto de 2017).

de plantear soluciones a situaciones específicas que afectan la Ribera del Marco en el municipio de Cáceres en España. La iniciativa consistió en pedirle a los asistentes a una fiesta que escribieran en un papelito diversos deseos, peticiones e ideas sobre el mejoramiento de la zona, y en difundir las propuestas entre la comunidad para generar discusiones y métodos para que dichas propuestas se llevaran a cabo. Otro trabajo realizado por el mismo proyecto Colabora es *osaKITdetza*; un kit de instrucciones para tomar decisiones, organizar y elaborar proyectos para Osakidetza Comarca Bilbao, con el fin de coordinar un sistema de relaciones que transformen las condiciones de dicho espacio. Para su realización se usaron herramientas de investigación y sondeo, organización y generación de prototipos, hasta arribar al diseño de dos acciones pensadas para llevarse a cabo desde los Centros de Salud: la promoción de una alimentación saludable y el ejercicio físico, usando los circuitos para realizar ejercicios de los parques.

Este tipo de propuestas pueden tener un denominador común en la experiencia, como vía para interpretar los elementos que hacen posible el desarrollo de vínculos interpersonales muy específicos. Es decir, que su materia no es —como en el caso del arte relacional— el vínculo en sí, sino las políticas de estratificación de los saberes, y las posibilidades que existen para que estos tejan redes que permitan establecer o reestablecer cierto tipo de fuerzas sociales. En ello radica el sentido de la inteligencia de lo común, que el arte puede vislumbrar desde una perspectiva histórica particular. De este mismo modo, algunos proyectos mencionados al inicio de este texto se encuentran en un registro similar. A continuación se revisarán algunas de estas constantes y coincidencias.

Arte colaborativo

Se regresará momentáneamente a la pregunta planteada en la declaración de principios de este volumen: ¿es posible que el arte sirva como plataforma para establecer de forma colectiva un modo de actuar distinto a las prácticas hegemónicas del sistema?

Como se mencionó anteriormente, el arte relacional plantea una distancia entre el artista y su público-participante, debido a que sus procedimientos e intereses para actuar ya están determinadas con anterioridad. La obra de arte se materializa sólo en el caso en el que el espectador decide participar en el juego propuesto por su creador. Mientras decida no hacerlo, la pieza no se llevará a cabo y permanecerá en estado latente. En este sentido, ¿qué sucede cuando esta forma de proceder es utilizada en una pieza pensada para desarrollarse en el espacio público? ¿No estaría estableciendo ciertas relaciones con una forma colonialista de actuar, en tanto impone guiños de procedencia artística en un espacio donde no fue necesariamente solicitada o no se tiene clara su pertinencia? Desde esta perspectiva, esto puede entenderse como el traslado de prácticas artísticas hegemónicas que tienen la finalidad de <educar> o <informar> a ciertos sectores de la sociedad acerca de lo que es considerado como arte por grupos sociales dominantes-occidentales.

A diferencia de este tipo de procedimientos, proyectos como *Seis comidas compartidas*³³ o *Reparadora*,³⁴ promueven acciones en entornos

³³ *Seis comidas compartidas*, *óp. cit.*

³⁴ *Reparadora*, *óp. cit.*

urbanos que son moduladas por las decisiones arrojadas por un proceso de investigación regulado desde la colectividad. Estas obras que se llevan a cabo en la Ciudad de México, promueven experiencias que son armadas según el orden de los acontecimientos en el desarrollo de la experiencia, y según contextos histórico-sociales particulares. En primera instancia, muchas de las iniciativas no logran concretarse debido a que el equipo de trabajo, tras considerar los contextos mencionados y elegir un lugar o una ruta para actuar, comienza por preguntarle a los habitantes o usuarios de esos entornos si estarían interesados en realizar ciertas actividades comunes. Y muchas veces la respuesta que recibe es negativa. Las razones para esto son diversas: falta de tiempo, carencia de interés o ausencia de sentido. El equipo de trabajo las respetan y entonces se retiran. Sin embargo, en otras ocasiones, las personas responden de manera positiva, e incluso algunas se acercan a colaborar de manera voluntaria —y desinteresada— con él tras observar que se está realizando una tarea que les llama la atención y les atrae. De esta forma, se puede anclar la voluntad de realizar acciones colaborativas en un sitio específico.

Posteriormente, el equipo de trabajo, tras expresar su interés, disponibilidad de tiempo y de ciertos recursos, solicita al grupo reunido en asamblea que decida (estableciendo así vínculos con prácticas de comunidad mencionadas en la Introducción de este trabajo)³⁵, qué actividades se van a realizar durante el tiempo que dure el proyecto. De este modo se lleva a cabo una lluvia de ideas a partir de la cual sucede todo.

35 Floriberto Díaz, *Comunidad y comunalidad*. Disponible en: rusredire.lautre.net/wp-content/uploads/Comunidad.-y-0comunalidad.pdf (consultado el 8 de agosto de 2017).

Este hecho representa un cierto distanciamiento respecto a otro tipo de prácticas artísticas, pues las personas involucradas en cada proyecto configuran desde sus cimientos las piezas y acciones que se van a desarrollar. Es decir, sí así se decide, todos elaboran los bienes colectivos, para después hacer uso de ellos.

A partir de ese punto pueden suceder varias cosas: que se determine realizar la propuesta o las propuestas más populares entre los colaboradores; que las iniciativas se agrupen y se opte por atenderlas en bloque; que se busque realizar todas hasta donde sea posible; que se sinteticen varias de ellas en una sola; y otras más. En ocasiones, el interés común propicia que las acciones deriven en la realización de piezas específicas, como por ejemplo un mural o el tapado de un bache. En otras, se llevan a cabo recorridos en los que se registran distintos acontecimientos con el fin de reconocer los entornos habitables. También puede suceder que los colaboradores se citen regularmente en un lugar acordado para echar a andar las tareas elegidas. Todo depende de las necesidades planteadas y las acciones acordadas en común.

Es importante recalcar que la base fundamental de estas acciones que el equipo de trabajo impulsa, es la generación de distintos grados de confianza entre los colaboradores que las realizan. Factores como la constancia, la disciplina, la adaptabilidad y el planteamiento claro de objetivos, promueven que todos los involucrados puedan convencerse y estar dispuestos a llevar a cabo las distintas acciones. Y es que si alguno de estos factores se ausentara en una etapa inicial de las colaboraciones, rápidamente el colectivo perdería interés en el actuar pues no lo concebiría como un compromiso serio o viable.

Registro del
proyecto
Reparadora,
2015.



Al invitar a la co-participación en la obra, los colectivos efímeros armados por el equipo de trabajo promueven que se modifique el rumbo del pensamiento fragmentado e individual, para retomar un objetivo que obliga a plantearse la paradoja y resolución de los vínculos políticos en la ciudad. Por ello, su búsqueda está basada en las posibilidades surgidas de los encuentros que parecerían fortuitos, gracias a que el resultado implica un intercambio de lo que se escapa de la vida operativa. Como en el trabajo de muchos artistas que dialogan directamente con la ciudad y sus contradicciones, estos proyectos establecen una relación que parte de la observación de los detalles y su potencia significativa: destrezas del caminante que se decide a actuar frente a aquello visto cientos de veces. Entonces, en el cambio de ritmo se pueden encontrar fisuras para subsistir, más allá de una operación de acomodos productivistas. Es ahí que el otro puede proyectar una serie de valores antagóni-



Registro
del proyecto
*Seis comidas
compartidas*,
2015.

cos que le re-funcionalizan en lo común.

Por supuesto, la obra que niega el principio intocable de la creatividad del autor implica cierta visibilidad que permite que las piezas finalmente puedan también ser resguardadas por una institución, lo cual en buena medida desactivará sus intenciones. Sin embargo, hay ya en ello cierta invisibilidad que puede retardar el que caduquen de inmediato las posibilidades políticas de aquellas experiencias.

Por ello, resulta muy limitado el concebir estos trabajos como poco útiles en términos reales, si se les percibe desde una participación directa que pretenda completar una falta. Aquellas posturas implican un imaginario que, en un exceso de materialidad, exige de toda obra un contenido práctico. Una objeción a la mano es que, si bien el arte puede haber sido rebasado por las subjetividades que el mercado ofrece, la lucha por el monopolio de las imágenes sigue vigente. Porque éstas

no sólo pueden ser concebidas como representación, sino como partícipes de una «imagería» —término que no sólo se refiere a un «grupo de imágenes», sino también a un sistema de condiciones necesarias para un orden auto-referencial sostenido en sus posibles interconexiones—. Así, en *Reparadora* y *Seis comidas compartidas* se reconoce que la política es un juego que se manifiesta mediante símbolos, que se activan y/o modifican en la medida en la que un grupo de personas lo decide. De esta manera, el monopolio de esta «imagería» no consiste tan sólo en el uso de las imágenes ya dadas, sino en la posibilidad de cargar de significado actos de visualidad capaces de disputar el territorio de la representación desde acciones significativas.

Un ejemplo de esto, como ya se mencionó, es el conjunto de intervenciones urbanas llamado *Reparadora*,³⁶ en el cual se emplea un procedimiento de camuflaje, desde un discurso aparentemente positivo, como la reparación de los desperfectos públicos de las vías de la ciudad que, desde la proposición de una mejora parcial al entorno urbano, puede generar un espacio efímero de reflexión activa. No se trata tan sólo de reparar nada de manera creativa y proactiva, sino de visibilizar el daño que las políticas de estandarización de los servicios olvidan:

El asfalto nunca se va a terminar de reparar pues representa el gran fallo del sistema. Representa la corrupción del Estado. *Reparadora* no salva a nadie ni a nada, incluso no repara. *Reparadora* visibiliza el fallo de la ruta elegida, la ruptura del tejido social.³⁷

³⁶ *Reparadora*, óp. cit.

³⁷ *Ibíd.*

Para este proyecto, el equipo de trabajo trazó diversas rutas dentro de la urbe con el fin de llevar a cabo reparaciones simbólicas en calles y banquetas a partir de materiales efímeros que se transportaron con ayuda de un carro que fue robado de un supermercado. Debido al color naranja de su superficie, y por contraste con el gris del asfalto, las reparaciones cobraron un papel protagónico en el paisaje urbano donde fueron realizadas, extrayendo del anonimato a los baches y a las grietas.

Para esto, el equipo de trabajo diseñó la imagen de la «empresa» *Reparadora*, así como uniformes y diversos dispositivos que les permitieron a los implicados asemejarse a trabajadores institucionales que recorrían las calles de la ciudad. Los vecinos de las colonias donde se realizaban las reparaciones acudían voluntariamente con esta especie de agentes encubiertos para colaborar y realizar una diversidad de acciones propuestas de forma común: se discutía respecto a los servicios públicos, el estado del entorno urbano, problemas de vialidad y conectividad, para luego proponer materiales para realizar las reparaciones, rutas a seguir y demás.

En términos generales, estas acciones resultan cercanas a la creación de *gambiarra*³⁸ en Brasil, y de su posterior pensamiento satírico-creativo, agrupado con el nombre de la pseudo-ciencia de la *gambilogía*³⁹ (que ha reunido a artistas y teóricos alrededor de una idea anti-pro-

³⁸ La palabra «gambiarra» proviene del término Tupi-Guarani, «gambiarã», que quiere decir: campamento temporal en un territorio desconocido. Su uso más conocido es el de «improvisación», y también se utiliza para nombrar lo «precario», lo «feo», lo «tosco», o lo «mal acabado».

³⁹ *Gambilogía* también es el nombre de un colectivo de artistas brasileños — Fred Paulino, Lucas Mafra y Paulo Henrique «Ganso Pessoa» — que mezclan el arte de la improvisación con la cultura DIY (*Do it yourself*) y la tecnología para desarrollar artefactos electrónicos.

ductiva, justo para hablar de las posibilidades de sus señalamientos creativos). Es decir, aquello que ha sido abandonado a su suerte puede implicar, si se le atiende desde una preocupación sobre los significados de su función y las repercusiones de su falta, un coloquio improvisado de necesidades efímeras. Una recuperación como guiño al vacío, que ha sido ocupado por un requerimiento puntual: reparar, literalmente, algo que está incompleto, y a la vez, llevarse su registro a través de muestras de aquello que fue reparado, para mostrarlo en otro contexto vinculado al arte.⁴⁰ Frente al avance progresista de una ciudad que es impulsada por obras monumentales para hacer más eficiente la movilidad, la insignificancia de las fracturas es un punto en el cual es posible concentrarse para recuperar un tiempo de vida e intercambio de persona a persona que, como la potestad misma de la ciudad, se encuentra bajo la amenaza de sernos arrebatada. Al señalar las rupturas en su ambigüedad, ya se propone un punto de vista novedoso y efímero, que permite una cohesión momentánea en la resolución de un problema común que rebasa al hecho concreto.

Reparadora no implica solamente una reflexión en torno a la recuperación física del espacio público sino al derecho a su reactivación como foro reflexivo que permita debates inclusivos; un hacer inmediato en términos de elección. Luego, una relación con la funcionalidad efectiva de los objetos con los que convivimos diariamente, lo cual implica un planteamiento político de lo cotidiano. En la toma de conciencia de ciertos actos de representación, el registro de lo realizado funciona

⁴⁰ Un registro del proyecto *Reparadora* se presentó en forma de exposición en el Polyforum Siqueiros de la Ciudad de México de agosto a octubre de 2016.



Registro del proyecto *Reparadora*, 2015.

como documento vivo, al reconstruir la relación política con los espacios colectivos: «Recuperando las formas, poniendo capas, a través de una estética que irrumpe en la monocromía citadina y que, como en el arte japonés del kintsugi, [...] celebra la oportunidad de las fisuras como umbral hacia la historia».⁴¹

Un registro del proyecto se exhibió en el Polyforum Siqueiros de la Ciudad de México⁴². Las piezas que ahí se mostraron fueron realizadas de forma colaborativa en los alrededores del recinto (vinculando así el espacio interno de exposición con su entorno urbano). Del mismo modo, las discusiones llevadas a cabo con los vecinos y transeúntes del espacio común, tuvieron un eco dentro de la sala de exposición a través de la generación de distintas mesas de diálogo público conducidas por especialistas: Silvia Torres, investigadora de la UNAM; Rodrigo Díaz, consultor en urbanismo; Luigi Amara, poeta y editor; y Pedro Salmerón, historiador y activista. Estas reuniones tuvieron como objetivo continuar, empleando un formato distinto, los debates que surgieron en las calles y banquetas mientras se realizaban las reparaciones viales, así como el propiciar un espacio de reflexión e intercambio que sirviera para conectar algunos de los puntos temáticos en torno a *Reparadora*.

Otro caso que resulta notable es la pieza *Seis comidas compartidas*, en la que se produce una situación que pone en juego la separación del ciudadano con los espacios públicos, para crear así relaciones afectivas, y que se puede ligar a una genealogía intervencionista, desarrollada fundamentalmente en el arte de productores norteamericanos de los

41 *Reparadora*, *óp. cit.*

42 *Ibíd.*

noventa. El curador Nato Thompson, en el libro *The Interventionists: Art in the Social-Sphere*,⁴³ se refiere a este tipo de trabajos como «tácticas», concibiéndolas como prácticas intervencionistas que «operan dentro y sobre sistemas de poder y comercio, utilizando las técnicas del arte». Desde este ángulo, la pieza está abocada a la producción de momentos significativos con los otros. Lo que se activa con ello, es la posibilidad de una colaboración específica sobre preocupaciones de una pequeña colectividad efímera, ligada, sobre todo, por vínculos emotivos. La activación de la pieza se llevó a cabo en la Plaza de la Alhóndiga, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. La apuesta consistía de nuevo en un guiño, más bien sencillo: la elaboración y consumo, por decisión colectiva, de seis almuerzos que fueron preparadas en una plaza pública por los integrantes de un pequeño grupo, conformado por trabajadoras sexuales, jóvenes en situación de calle, usuarios de la plaza y el equipo de trabajo. Más allá de la unión entre vida y propuesta artística, este trabajo utiliza medios de conexión emotiva que, paradójicamente, en los trabajos de contenido político, suelen dejarse de lado, cuando en realidad, son justo los que permiten que una cierta unidad de intereses se haga posible; se trata de contra-dispositivos sensibles, que plantean la posibilidad de redimensionar espacios con una fuerte carga histórica, mediante la mera complementariedad y vinculación de sus usuarios, para la posible ejecución de acciones futuras. Posteriormente, el proyecto se presentó como un conversatorio en el Ex Teresa Arte Actual de la Ciudad de México, donde se incluyó una presentación de dibujos, fotografías y

43 Nato Thompson, *The Interventionists: Art in the Social-Sphere*, (Massachusetts: MASS MOCA Publications, 2004).

objetos intercambiados con los participantes, así como una bitácora y algunos testimonios en audio.

Se advierte cómo estos casos pueden ser llevados dentro de la institución artística, lo cual no desactiva sus formulaciones primarias. Esto puede revisarse desde las lógicas elaboradas alrededor de los “bienes comunes”,⁴⁴ no desde un punto de vista benefactor a partir de la moralidad, sino en función de la gestión de recursos colectivos que, en principio, son bienes de todos los ciudadanos. En este sentido, la administración es realizada desde la perspectiva de lo llamado *procomún*:⁴⁵ *complejos organizativos*, que centran su labor en la procuración de bienes comunes de todo tipo, es decir, la transferencia, reproductibilidad, reutilización y remezcla, que toma en cuenta el espacio público y su relación con los otros.

Lo que resulta importante en la producción de este tipo de propuestas, es que señalan de manera muy específica una problemática a la que comenzamos a enfrentarnos en todas las ciudades del mundo. Y que ello puede ligarse a la idea de las otras comunidades, de las que habla Peter Pál Pelbart en su libro *Filosofía de la deserción*, conformadas por la vigilancia recíproca, la frivolidad, las lógicas de mercado que simulan las emociones y reproducen modelos de vida enajenantes. Frente a esto, existen posibilidades para contrarrestar los modelos de participación social que promueven formulaciones homogéneas: la heteroge-

44 Pau Llop, «Bien(es) Común(es) = Bien social de código abierto» *Colaboratorio; hacia una economía compartida*, 2012. Disponible en: eldiario.es/colaboratorio/bien_comun-procomun-tercer_sector_6_78452192.html (consultado el 8 de agosto de 2017).

45 Provecho común, *commons* en inglés.

neidad estratégica a través del juego en aquello que el filósofo llama el «nuevo arte de las distancias, en el espacio de juego entre desertores, que no elude la dispersión, el exilio, la separación, sino que los asume a su modo, incluso en las condiciones más adversas del nihilismo, incluso en esa vida sin forma del hombre común, aquél que perdió la experiencia y, con ella, la comunidad».⁴⁶ Una comunidad que, como otros autores como Jean-Luc Nancy o Maurice Blanchot también han sugerido, nunca existió, sino como «forma alienada de las pertenencias —de clase, de nación, de medio—, que rechazan siempre aquello que la comunidad tendría de más propio, a saber: la asunción de la separación, de la exposición y de la finitud».

En gran medida, como ya se apuntaba antes, el arte colaborativo no se realiza para la solución concreta de sus formulaciones de inicio, sino que plantea una posibilidad de observación desde el punto de vista de voluntades colectivas que participan conjuntamente en sus procesos, sin que esto excluya el contenido poético y emotivo de las acciones. Es, como el mismo Pal Pelbart lo menciona (aludiendo a Deleuze), una forma de *atravesar* una realidad operativa que ya no puede ser leída desde la dialéctica en la medida de sus posibilidades mutantes. Es en la transversalidad desde donde quizá sea posible observar especificidades significantes en la experimentación con las necesidades de cada entorno. Por ello, el tipo de producciones estratégicas que se están comenzando a gestar en el arte colaborativo, al no renunciar a una fuerza vital en la creación, permiten trazar mapas para una micro-política de lo posible.

46 Peter Pál Pelbart, *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad* (Buenos Aires: Tinta limón ediciones, 2009), 37.



Santiago Robles,
03-04-15 / 14:51 / A mí
sólo ofrézcanme cuando
cocinen piedra, 2015.
De la serie *Seis
comidas compartidas*,
2015-presente.

Fuentes de consulta

- ADORNO, Theodor W. et al. 1965. *La personalidad autoritaria*. Buenos Aires: Paidós.
- AGAMBEN, Giorgio. 2011. ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica*, año 26, número 73, mayo-agosto. Disponible en: sociologicamexico.azc.uam.mx/index.php/Sociologica/article/view/112/103 (consultado el 8 de agosto de 2017).
- BAUMAN, Zygmunt. 2005. *Modernidad líquida*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- BISHOP, Claire. 2010. Antagonismo y estética relacional. *Salonkritik*, agosto. Disponible en: salonkritik.net/10-11/2010/08/antagonismo_y_estetica_relacio.php (consultado el 8 de agosto de 2017).
- BOURRIAUD, Nicolás. 2008. *Estética Relacional*. Argentina: Adriana Hidalgo editora.
- HUNTINGTON, Samuel. 1994. *La tercera ola. La democratización a finales de Siglo XX*. Madrid: Paidós Ibérica.
- GUILLAMET, Laia y David Roca. 2013. La doble cara del arte colaborativo: El cruce entre teoría y praxis. *Interartive, a platform for contemporary art and thought*, julio-agosto. Disponible en: interartive.org/2013/08/arte-colaborativo/#_edn4
- HARVEY, David. 1998. *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- HELD, David. 1997. *La democracia y el orden global. Del Estado moderno al gobierno cosmopolita*. Barcelona: Paidós.
- HOLMES, Brian. 2002. La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural. *Transversal, Machines and Subjectivations*, enero. Disponible en: eicpc.net/transversal/1106/holmes/es (consultado el 8 de agosto de 2017).
- LIPPIETZ, Alain. 1994. *El posfordismo y sus espacios. Las relaciones capital-trabajo en el mundo*. Buenos Aires: PIETTE. Disponible en: ceil-conicet.gov.ar/wp-content/uploads/2013/06/s4lipietz.pdf (consultado el 8 de agosto de 2017).
- LLÓP, Pau. 2012. Bien(es) Común(es) = Bien social de código abierto. *Co-laboratorio; hacia una economía compartida*. Disponible en: eldiario.es/colaboratorio/bien_comun-procomun-tercer_sector_6_78452192.html (consultado el 8 de agosto de 2017).
- MYCHAUD, Yves. 2007. *El arte en estado gaseoso. Ensayo sobre el triunfo de la estética*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PÁL PELBART, Peter. 2009. *Filosofía de la deserción. Nihilismo, locura y comunidad*. Buenos Aires: Tinta limón ediciones.
- RODRIGO, Javier. 2010. Políticas de colaboración y prácticas culturales: redimensionar el trabajo del arte colaborativo y las pedagogías. *Inmersiones 2010*. Disponible en: javierrodrigomontero.blogspot.mx/2011/12/politicas-de-colaboracion-y-practicas.html (consultado el 8 de agosto de 2017).
- THOMPSON, Nato. 2004. *The Interventionists: Art in the Social-Sphere*. Massachusetts: MASS MOCA Publications.

Glosario

Arte conceptual: el arte conceptual es un movimiento en el que el concepto de la obra es más importante que su calidad de objeto tangible. Las ideas son las que prevalecen, por encima de sus aspectos formales o sensibles. El arte contemporáneo podría ser concebido como post-conceptual, debido a que continúa trabajando sobre la forma en función a las ideas necesarias para concebirla.

Capitalismo cognitivo: se trata, a grandes rasgos, de la base del capitalismo aplicado a lo inmaterial. Puede ser visto como prácticas de economía aplicadas al conocimiento, que han emanado de los fenómenos de globalización operados a finales del siglo pasado y principios de éste.

Cognitariado: el saber enfocado en la obtención de plusvalía ha tendido a convertirnos a todos en trabajadores cognitivos, dependientes del precio en el mercado de dicha cognición. Es un nuevo tipo de proletariado que implica una precarización particular.

Flexibilidad: también puede ser concebida como una desregulación del mercado de trabajo. Implica, en primera instancia, la configuración de un modelo regulador de los derechos laborales tendiente a desplazar derechos laborales, con el fin de contratar y despedir empleados. Implica, por tanto, la pérdida de los logros alcanzados por los sindicatos en el siglo XX.

Fordismo: sistema basado en la producción en serie en una línea de ensamble que comprendía todo el proceso en una misma planta. Estaba basado en las fábricas automotrices de Henry Ford, donde los trabajadores operaban en una organización para la producción en línea, donde las plantas contenían la producción entera. El término se atribuye a Antonio Gramsci.

Gambiarra: la palabra «gambiarra» proviene del término Tupi-Guarani, «gambiarã», que quiere decir: campamento temporal en un territorio desconocido. Su uso más conocido es el de «improvisación», y también se utiliza para nombrar lo «precario», lo «feo», lo «tosco», o lo «mal acabado».

Hiperrealismo: tendencia de la pintura realista que pretende reproducir la realidad con mayor fidelidad y objetividad que la fotografía misma. Surgió a mediados de los años 60 en Estados Unidos.

Liquidez: término usado en economía, que depende de la cualidad de los activos para ser convertidos en efectivo sin pérdida de su valor. Así, el activo con mayor liquidez son los billetes y monedas, así como los depósitos bancarios a la vista, conocidos como dinero bancario. El término ha sido empleado por el sociólogo Zygmunt Bauman para describir procesos desarrollados para que los individuos se integren a las nuevas sociedades globales que desdibujan sus identidades y las vuelven maleables.

Minimalismo: tendencia a reducir el arte a lo esencial, a despojarlo de elementos sobrantes o meramente decorativos.

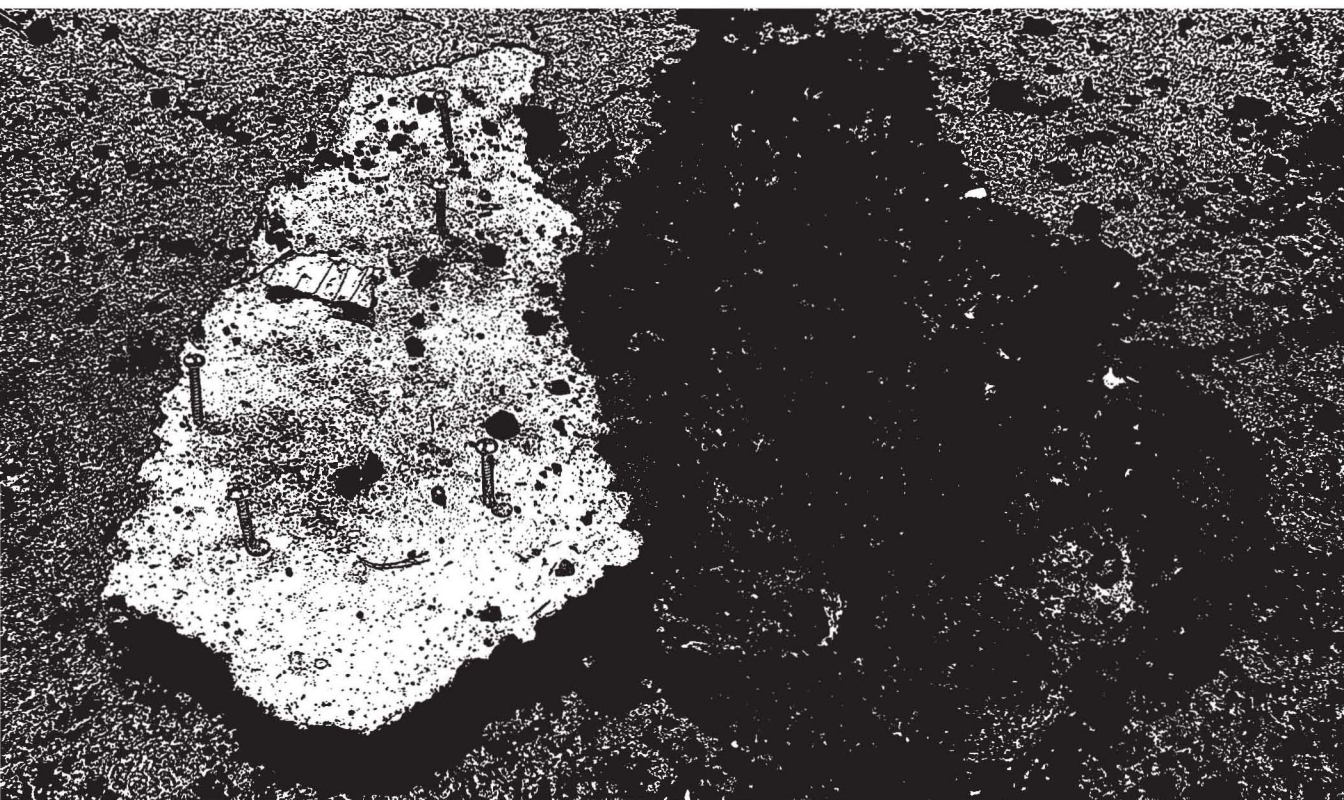
Postfordismo: una desactivación del fordismo. Se caracteriza por el uso de nuevas tecnologías de información, el énfasis en los consumidores, más que en las clases sociales y por el surgimiento de un aparato burocrático vinculado a la gestión del trabajo.

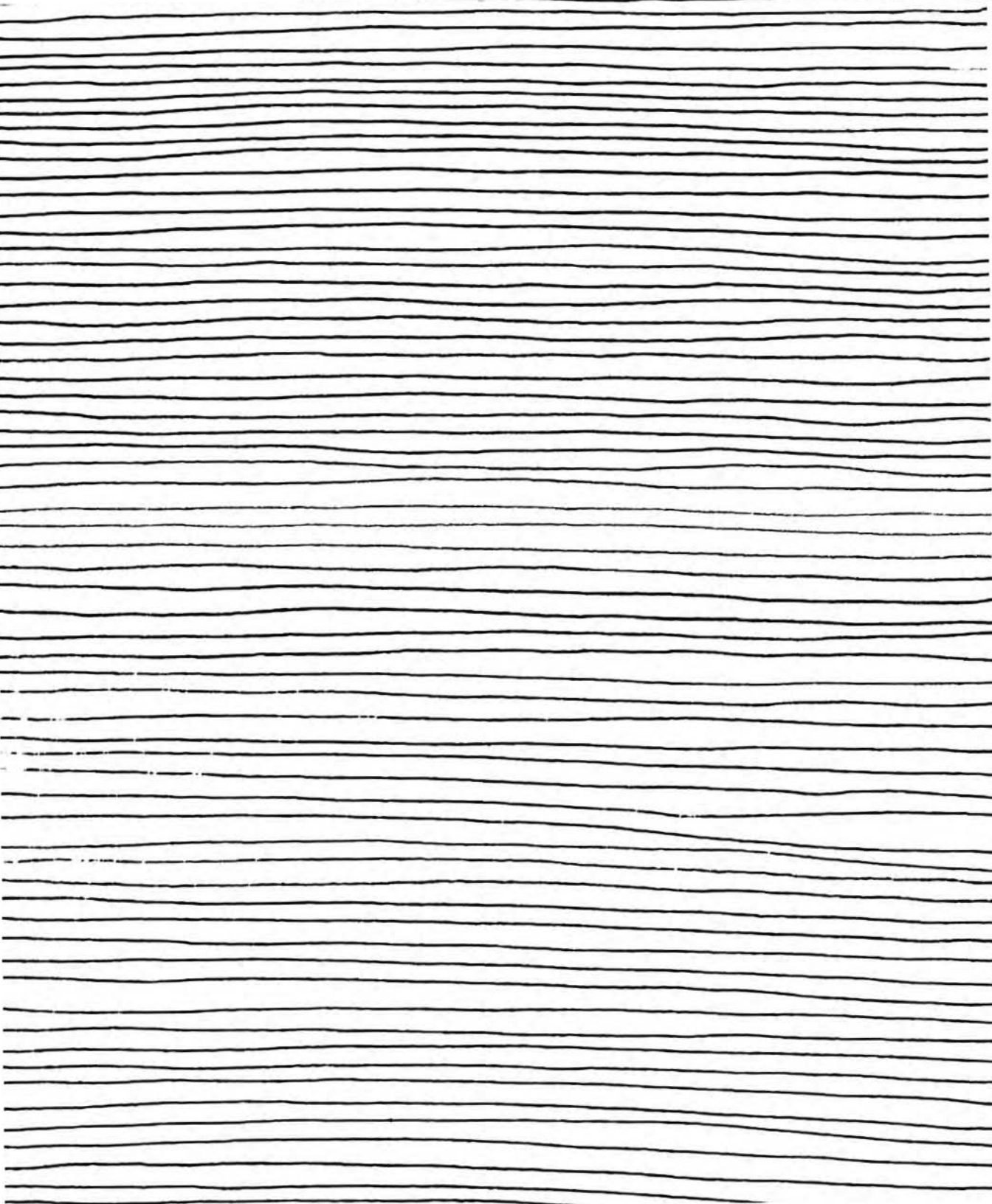
Productivismo: concepción económica que sostiene que el aumento en la producción de bienes materiales es positiva para la sociedad. Así, la necesidad de una medición se hace patente en tanto la racionalización del trabajo, debido a que su objetivo principal es el crecimiento.

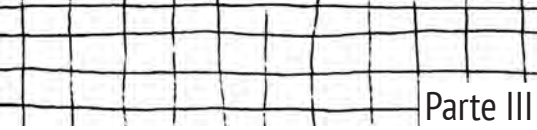
Procomún: se refiere al bien comunal en el que ningún individuo tiene un control exclusivo sobre el uso y disfrute de un determinado recurso. Así, la propiedad privada estará atribuida a un conjunto de personas, en tanto el lugar que habiten y el tipo de régimen que les hace partícipes del mismo.

Situacionismo: corriente que tenía como objetivo la creación de situaciones aplicadas al arte y la política. Denominados como la Internacional Situacionista (1957-1972), poseen planteamientos marxistas que se habían ya gestado en la Internacional Letrista y el Movimiento para una Bauhaus Imaginista. Sus técnicas intentan modificar los supuestos adquiridos en una etapa histórica que centra sus bases en la especulación y en la reproducción del capital.

Tecnocracia: «Gobierno de los técnicos» que, en lugar de sustentar sus decisiones en ideas, se inclinan por resultados pragmáticos que tienen como base datos empíricos. Están vinculados a las concepciones meramente operativas que usan el método científico para la resolución de problemas de orden social.

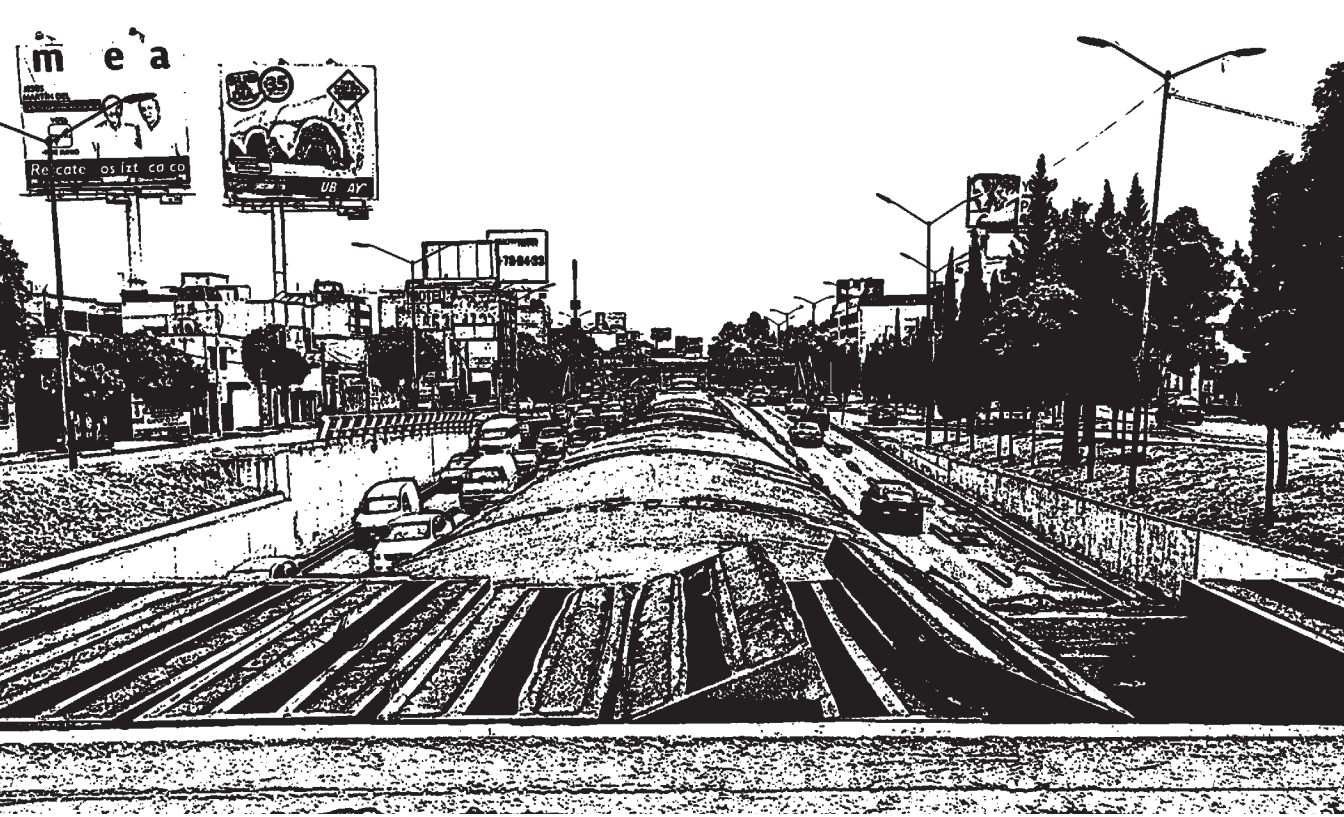






Parte III

Parte III **Seis comidas compartidas**
Habitando/apropiando el espacio público



Seis comidas compartidas

Habitando / apropiando el espacio público

atravesar un territorio

trazar una forma

habitar un círculo

percibir sonidos

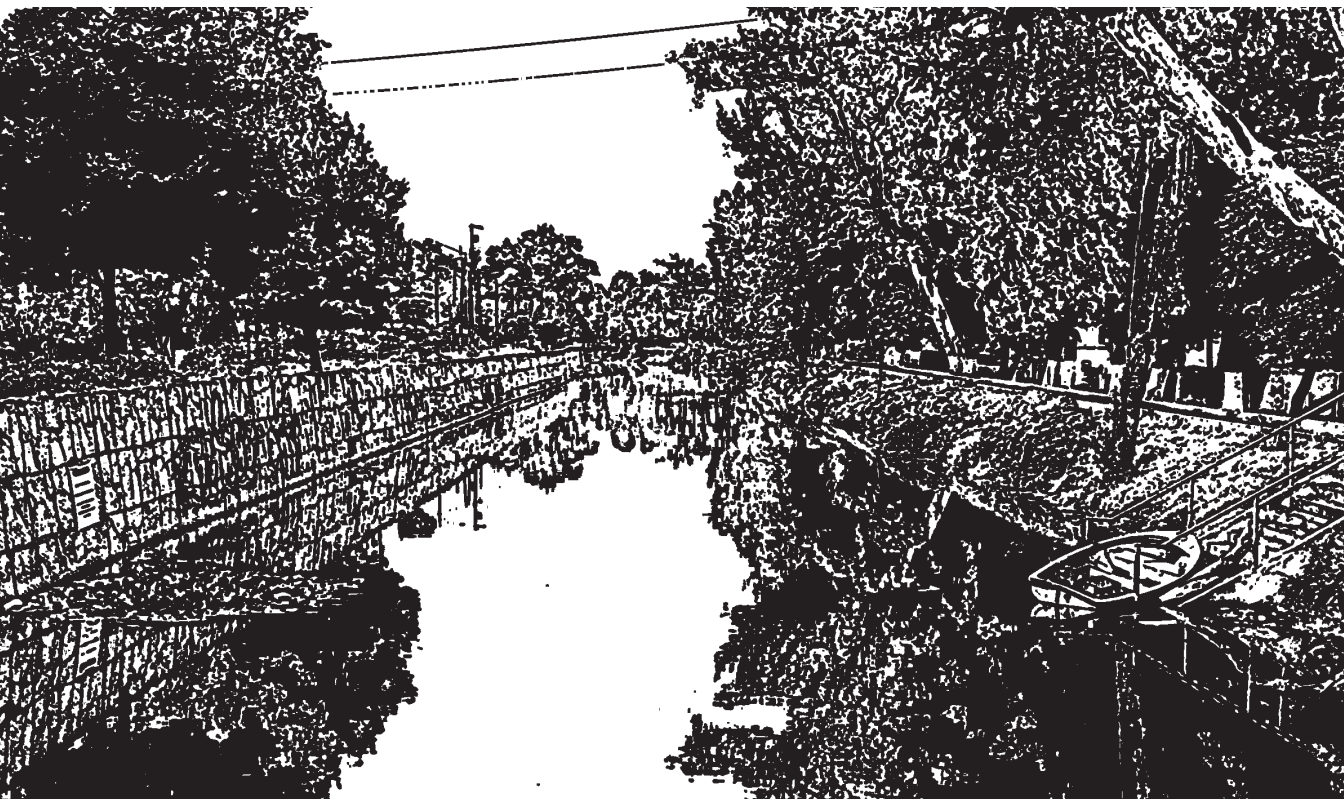
captar otros lugares

construir relaciones

encontrar objetos

recoger frases

indagar un recinto



EN SU OBRA *EL ANDAR COMO PRÁCTICA ESTÉTICA*, el arquitecto Francesco Careri propone una lista de verbos y sustantivos combinables como herramienta de exploración de la ciudad contemporánea. La idea de esta lista, es poder hacer distintas combinaciones que funcionen como formas personales de aproximarse a la ciudad.

La selección mostrada arriba, podría describir las acciones a través de las cuales se realizó la exploración e intervención del espacio público en el proceso de la pieza *Seis Comidas Compartidas*.¹ A pie se atravesó un territorio, en búsqueda de indicios que permitieran elaborar un opi-

¹ Véase el anexo *Seis comidas compartidas* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/seis-comidas-compartidas/ y santiagorobles.info/seis-dibujos/ (consultado el 12 de marzo de 2017)

Caminata, 2015. Recorrido de 21.7 km en siete horas desde el sur hasta el Centro Histórico de la Ciudad de México, guiado por los antiguos canales de agua.

nión acerca de la ciudad que se habita. Al andar, se trazó una forma que definió la acción, geográfica y temporalmente. En ese andar, se decidió instalarse, habitando temporalmente un círculo territorial y social; en este existir, los sentidos percibieron estímulos y dibujaron un lugar específico distinto al que perciben las demás conciencias. En este proceso, se construyeron relaciones con los habitantes de ese espacio, se encontraron objetos y se recogieron frases derivadas de éstas. Indagar un recinto es investigar, propiciar acercamientos. En este proyecto el espacio público se concibe como un lugar de exploración, descubrimiento y restitución de la función social de un sitio específico en una ciudad global como lo es la Ciudad de México.

La megalópolis como objeto estético

Las ciudades son el símbolo de lo posible, son un contenedor de ideas, de memorias individuales y colectivas, son espacios de experimentación, de urbanidad como habitus de convivir.

Peter Krieger

En los últimos años, las megalópolis latinoamericanas como São Paulo, Santiago de Chile, Bogotá y México han sido frecuente objeto de reflexión por parte de artistas e investigadores de distintas disciplinas. Su crecimiento exponencial, caótico y desigual, ha provocado que se conviertan en ciudades de proporciones inasibles, que a su vez albergan diversas y heterogéneas ciudades dentro de sí.

Esta multiplicidad fragmentada aparece ante nuestros sentidos como un conjunto de espacios repletos de estímulos que se aglutinan, saturan los sentidos y que muchas veces escapan a la comprensión. Experimentar la complejidad de la ciudad detona experiencias estéticas de múltiples ídoles.

Como escribe Peter Krieger, «Mediante la percepción de informaciones sensoriales se perfila la ciudad como objeto estético, en todas sus dimensiones fenomenológicas y sociológicas».²

Esencialmente, vivir la ciudad es transitar en sus espacios públicos y privados, habitarlos temporalmente. Al vivir la ciudad, estamos reconfigurándola con cada paso que damos por ella. La ciudad es un concepto colectivo, surgido de las necesidades de que una colectividad funcione como un conjunto de engranajes que hace operar una máquina en la consecución de un fin que rebasa cualquier individualidad o comunidad específica.

La ciudad de México es sin duda una ciudad globalizada; una ciudad de 27 millones de habitantes, la segunda metrópoli más poblada después de Tokio.³ En las ciudades globalizadas, nos dice Saskia Sassen, las dinámicas y procesos territorializados son globales.⁴ Esto quiere decir que lo que pasa en la ciudad responde a una economía globalizada, que prescinde de fronteras y nacionalidades.

2 Peter Krieger, ed., *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo xx* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007).

3 Laurence Bertoux y Gustavo Gómez, «La verticalidad de la Ciudad de México. Crítica y perspectivas», *Arquine*, septiembre 2016. Disponible en: arquine.com/la-verticalidad-de-la-ciudad-de-mexico-critica-y-perspectivas/ (consultado el 12 de marzo de 2017).

4 Saskia Sassen, «The Global City: Introducing a Concept», *Brown Journal of World Affairs*, invierno-primavera 2005. Disponible en: saskiasassen.com/pdfs/publications/the-global-city-brown.pdf (consultado el 12 de marzo de 2017).

Es fácil abstraer la ciudad como un concepto, un sistema, pero finalmente lo que hace a la ciudad son las relaciones entre las personas. Las personas y cómo se relacionan son la raíz de todos los esfuerzos por construir una urbe. La ciudad generalmente no se construye sobre la base de personas específicas sino de necesidades colectivas.

Restitución del espacio público

Idealmente, el espacio público es un conjunto de lugares destinados al encuentro de la comunidad, de propiedad común, para su beneficio. Sin embargo, el administrador gubernamental en turno, la mayoría de las veces, sólo atiende estos espacios en función del beneficio del capital privado o de las clases dominantes. Lamentablemente, la creación y el mantenimiento de estos espacios –contrario al discurso político– enfatizan y encarnan las brechas de desigualdad que hay entre sus habitantes, especialmente entre sus gobernantes y ciudadanos.

El espacio público en la vida diaria se ha convertido en un *no lugar*, donde lo ordinario no es de nuestra incumbencia, a menos que nos afecte o nos beneficie directamente. El habitante de la ciudad ha aprendido que la indiferencia es la actitud normal para habitar estos espacios, pues solamente se está de paso en ellos.

Mientras tanto, un gran número de plazas, parques y calles son espacios en donde a simple vista podemos decir que cada vez más personas –desde niños hasta ancianos– sobreviven en condiciones paupérrimas, habitándolos de forma extrema: buscando el sustento en condiciones riesgosas, mientras consumen alcohol y estupefacientes, en especial solventes.

En este sentido, los espacios públicos son una suerte de termómetros de la situación social de un país, es donde salen a relucir los principales problemas sociales que la función pública intenta maquillar mediante diversas estrategias.

En años recientes, en el Centro Histórico de la capital del país hemos observado un fenómeno constante en las grandes ciudades del mundo; la llamada gentrificación, que entre otras cuestiones, implica la implementación de una serie de remozamientos a ciertas calles, plazas y parques para coadyuvar a la inversión comercial y turística, lo que provoca el alza de la calidad de vida en el lugar y por tanto de precios en todos los servicios, productos y bienes inmuebles, y el desplazamiento hacia las orillas de la población que antes habitaba estos espacios, que ya no puede acceder a estos.

La obra: antecedentes

El proyecto *Seis comidas compartidas* forma parte de un eslabón de acciones con las que se comenzó a experimentar en el espacio público: en 2013, *Pop Off. Aparición repentina*, consistió en la colocación clandestina de dibujos de gran formato realizados ex profeso en diversas paredes de la ciudad, los cuáles representaron diversos elementos del contexto en donde fueron ubicados.⁵ El año siguiente se lleva a cabo una versión particular de fiesta popular en la colonia La Cebada, en Xochimilco, en la que, con la participación de los vecinos, se hacen estallar esculturas

⁵ Véase: santiagorobles.info/pop-off-aparicion-repentina/ (consultado el 12 de marzo de 2017).

de cartón y se leen poemas, como denuncia de la impunidad e inoperancia del Estado mexicano.⁶ En 2015, se realizó la pinta de un mural en una unidad habitacional de Azcapotzalco, con la colaboración de los colonos, el cual tiene como tema la historia prehispánica y moderna de la zona;⁷ después, una caminata de siete horas desde el sur hasta el Centro Histórico de la ciudad –recorrido marcado por el paso del agua en la ciudad mexicana y colonial.⁸ Siguiendo de nueva cuenta vestigios de antiguas vías hidráulicas, nació el proyecto *Seis comidas compartidas*, producto de la traza de una ruta que señala la importancia histórica de un sitio y del encuentro azaroso de personas que lo habitan en el presente.

En cada uno de estos proyectos, se explora la ciudad de una forma diferente. En los murales por la ciudad, podemos apreciar un primer asomo al espacio público, mediante una de las estrategias más utilizadas para apropiárselo: el arte público, emparentado con el grafiti y las pintas políticas. En la Cebada, la catarsis mediante mecanismos de la fiesta popular relacionada con la quema de Judas. En esta festividad comunitaria seguimos viendo la obra tangible, las piezas realizadas con pericia, intención estética y símbolos específicos. Objetos creados para punzonar conciencias. En la unidad habitacional, vemos la organización de una pequeña comunidad para la producción de un producto visual que recopila símbolos, mensajes, historias. Un producto que es significativo y produce sentido para la comunidad.

6 Véase: santiagorobles.info/estado-estado-fallido-estallido-parte-i/ (consultado el 12 de marzo de 2017).

7 Véase: santiagorobles.info/jardin-tepaneca/ (consultado el 12 de marzo de 2017).

8 Véase: santiagorobles.info/caminata-migracion/ (consultado el 12 de marzo de 2017).



Registro de la acción *Estado fallido. Estallido*, 2014.

Esta pieza implica una inflexión en la forma de trabajo dentro de este conjunto, en primera instancia, convoca a una serie de reuniones vecinales para que entre todos se decida qué es lo que se va a elaborar. Una vez que los intereses se encuentran establecidos, se invita al cronista de Azcapotzalco a que imparta una conferencia pública en la misma unidad habitacional, en la cual se narra la historia general de la zona. Finalmente, entre equipo de trabajo y vecinos, deciden qué elementos se representarán en el mural y se realiza la factura colectiva. Esto determina que los símbolos visuales con los que los habitantes del lugar convivirán cotidianamente resultan significativos para ellos. Por otro lado, asegura que la propia comunidad cuidará del trabajo, pues se realizó con el esfuerzo e intelecto comunal.



Registro del
proyecto
Jardín
Tepaneca,
2015.

En *Seis comidas compartidas*, se comienza un tipo de exploración distinta de la ciudad y sus habitantes: se sale al encuentro azaroso de los transeúntes, buscando un tipo de interacción y encontrando otro. El proceso de construir un proyecto en común, ya no para crear un producto visual tradicionalmente considerado como arte público, sino encuentros que puedan derivar en alternativas de organización de una sociedad fragmentada. Gestos poéticos que irrumpen en la cotidianidad, que no buscan actuar como beneficencia pública pero que tienen una intención de reparar. No es casual que el siguiente proyecto que se desarrolla se titulara *Reparadora*.⁹

¿Experimento social? Quizás. La experiencia estética radicó en facilitar encuentros, observar fijamente cómo se producen, tratar de capturarlos, vivirlos. Sentir una necesidad de alcanzar al otro, de tocarlo, de tratar de entender y aprehender esas experiencias que sin embargo nunca se lograrán entender porque las condiciones de vida del equipo de trabajo son otras totalmente distintas, su historia de vida, su acervo. Nunca deja de haber asombro. Del deslumbramiento surge la curiosidad de acercarse a alguien, de saber qué se siente habitar esa piel, cómo se siente hablar como el otro habla, comer lo que el otro come. ¿Para qué? Dejar un lado el miedo, la apatía, la indiferencia. Volverse a comunicar. Avanzar en una dirección opuesta al individualismo y la fragmentación, tan característicos de nuestra época.

⁹ Véase el anexo *Reparadora* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/reparadora-libro-de-artista/ y santiagorobles.info/reparadora/ (consultado el 12 de marzo de 2017)

Se ha encontrado en el entorno un lugar para dar significado a producciones artísticas. Los proyectos anteriores habían consistido en insertar un producto: un mural, un cuadro, un grabado. Ahora el equipo de trabajo mismo se inserta en el espacio público:

Es en parte gracias a esta idea que decidí que mi práctica artística abandonara la idea de *representar* visualmente los contextos en los cuáles se insertaba, sino que buscara *presentarse* de forma colectiva como parte de ellos. Que funcionara como un elemento más de las distintas dinámicas económicas, políticas, históricas y sociales que se llevan a cabo en sitios específicos del espacio público de la ciudad.¹⁰

Caminar la ciudad lacustre

Es imposible buscar una voz propia sin seguir los pasos de quienes nos anteceden. Desde las vanguardias artísticas de principios de siglo xx hasta artistas como Francis Alÿs, Simon Faithfull, Richard Long y Bruce Nauman, el sencillo acto de caminar, como instrumento estético, tiene ya una larga historia. Caminar es intervenir y apropiarse del espacio, como proceso de construcción simbólica a través de las estructuras urbanas existentes, mediante el cual un plan inicial siempre migra a lugares distintos. La fragmentación social ha convertido al artista transeúnte en explorador urbano, en una especie de naturalista que camina

10 Santiago Robles, fragmento de la presentación pública del proyecto *Seis comidas compartidas*, Ex Teresa Arte Actual, 29 de julio de 2015.

por la ciudad redescubriendo su ecosistema, haciéndola su objeto de estudio y laboratorio de experimentación.

Entre 1952 y 1966, bajo la administración de Ernesto Uruchurtu, se entubaron los últimos ríos y canales del entonces Distrito Federal, terminando así con la ciudad lacustre prehispánica que permaneció a través de los siglos.¹¹ Peter Krieger escribe:

En toda la historia de la urbe, el dominio de las fuerzas naturales sirvió como metáfora del poder político. Controlar la fluidez anárquica del agua, sobre todo en México, donde hay frecuentes inundaciones, significó también mandar sobre la población urbana y distribuirla en los espacios ordenados de la ciudad.¹²

De esta forma, observamos que la configuración de la ciudad y sus espacios se encuentra estrechamente ligada a procesos sociales, políticos y económicos. A través de la revisión de los rastros que quedan de los ríos, canales y acequias, se plantea explorar dichos procesos, entre los cuales el comercio es uno de los más determinantes en la historia de la traza urbana y la cultura local.

En la Plaza de la Alhóndiga se encuentra un detonador para reflexionar en torno al comercio: la reconstrucción contemporánea de un canal de agua que antiguamente servía de vía de comunicación y de distribución de alimentos, y que ahora se encuentra cubierto.

11 Peter Krieger. *óp. cit.*

12 *Ibid.*, p. 33

Fue en este lugar donde en 1578 comenzó a funcionar el primer centro de abastos, llamado La Alhóndiga, donde se vendían y compraban distintos productos.¹³ La zona mantiene su vocación comercial, aunque ahora es centro de abastecimiento de productos para salones de belleza, comida, ropa y accesorios; y espacio de múltiples vendedores ambulantes y trabajadoras sexuales que laboran desde tempranas horas.

Además de servir como zona comercial, esta plaza es habitada por personas marginadas socialmente; hombres y mujeres de todas las edades que utilizan sus jardineras, banquetas y rincones para dormir, alcoholizarse y en ocasiones conseguir un empleo fugaz como el desmantelamiento de un puesto de comercio ambulante.

Narración de las acciones

El proyecto *Seis comidas compartidas* fue desarrollado por un equipo de colaboradores, en conjunto con un grupo de trabajadoras sexuales y jóvenes en situación de calle, en un espacio público específico: la Plaza de la Alhóndiga, en el Centro Histórico de la Ciudad de México.

Antes de conocer el contexto social actual del sitio de viva voz de sus habitantes, se planteó la colocación de instalaciones efímeras en relación con temas del pasado de este lugar. La primera instalación que el equipo de trabajo –integrado por *Miss Baby Baby*, Nidia Rojas, Marilia

13 Aldo Chávez Flores, “Efectos del comercio de la vía pública en los centros históricos”, en *Memorias del 3er Foro Académico 2010*, 48. Disponible en: revistas.inah.gob.mx/index.php/foro/article/view/4577/4618 (consultado el 10 de septiembre de 2015)

Castillejos, Diego Gallardo, Álvaro Caudillo y Roxana Ruiz– montaron, fue un puesto de trueque en el que ofrecían el intercambio de jitomates y nopales –aludiendo a los productos procedentes de Xochimilco que se comercializaban en el antiguo canal– por cualquier objeto que los transeúntes desearan ofrecer. A cambio recibieron muestras de la cultura material de los transeúntes, principalmente de las trabajadoras sexuales de la zona: lápices labiales, peines, condones, bolígrafos, llantas y botellas de alcohol.

Poco a poco se fue desarrollando la conversación con las personas de los alrededores. Un intento de detención –pues la policía cree que los jóvenes son vendedores ambulantes– hace que se afiance el vínculo con las trabajadoras del área, quienes los defienden para que no se los lleven detenidos. A partir de este suceso, se logra insertarse no sólo físicamente en el espacio, sino también a un nivel relacional. El acercamiento de las trabajadoras desencadenó la apertura de más personas que forman parte de la vida cotidiana del lugar.

Lo que realmente definió la serie de acciones que se desarrollarían durante las siguientes semanas fue el encuentro del equipo con las personas que habitan este espacio –se lo apropian– de distintas formas y con diferentes propósitos. Poco a poco, las personas comenzaban a tener rostros y nombres: Erika, Reyna, María, Martha, Genaro, Lupe, Arturo, *La mamá*, el *Johnny Walker*, *Chapito Guzmán*, *El gato*, Meli, Elena, Ricarda, Maribel, Mauricio, Alberto y Ángeles.

En el proyecto que nos ocupa, el gesto que marcó el rumbo colaborativo ocurre cuando, en la siguiente visita a la Alhóndiga, se colocan varios kilos de tortillas sobre un mantel que está puesto en el suelo, es-

perando que sucediera un trueque similar al anterior, pero encontrando una interacción un tanto inesperada con las trabajadoras, quienes se sentaron en la manta a conversar con el equipo de trabajo. En la alimentación diaria de los mexicanos, las tortillas son indispensables pero incompletas, como mínimo se acompañan de sal. Bajo esta premisa, y motivados por el ambiente amistoso que se comenzaba a generar, las mujeres van comprando poco a poco comida para consumirla en forma de tacos. La instalación, que en un inicio era un tanto fría y desvinculada del lugar, se convierte en un día de campo en medio del parque, en el que la congregación en torno a la comida propicia el intercambio de preguntas, anécdotas, chistes y puntos de vista. Los participantes convienen en repetir la experiencia durante los siguientes domingos, días libres de las trabajadoras, pero las próximas veces cooperando para definir un menú, comprar entre todos los ingredientes, traer los utensilios necesarios y cocinar en la vía pública.

El menú se fue configurando mediante el diálogo entre los lugareños y los artistas. El primero fue establecido basado en los productos que los artistas intercambiaron en el primer día de trueque: jitomates y nopales, acompañados de agua de jamaica. Las siguientes seis semanas, el menú se conformó por ingredientes de fácil acceso, como chile, huevo, frijoles, queso y tortillas, para la preparación de platillos caseros de preparación sencilla. Solo se necesitó un anafre, carbón y algunos instrumentos de cocina. El grupo, conformado por los lugareños y los artistas, cooperó para conseguir y comprar los insumos, así como en la preparación de los alimentos, estableciendo así relaciones horizontales bajo su lema: *todos cocinamos, todos comemos*.

Discusiones en torno a la participación en el arte

Paradigmas de reciente consolidación que defienden la ubicuidad de lo artístico, así como la difuminación entre arte y la desmaterialización del arte, han apuntalado estrategias de representación que parten de acciones cotidianas y universales tales como caminar, conversar y alimentarse.

Es interesante analizar la manera en que las discusiones, estrategias y paradigmas relacionados con el arte participativo están siendo abordados por un sector de la comunidad artística emergente de la Ciudad de México, en un contexto específico, realizando exploraciones que generen nuevos modos de intervenir el espacio público y apropiárselo.

Resulta difícil hablar de las acciones involucradas en este proyecto sin relacionarlo con las discusiones que desde hace varias décadas se han generado en torno al arte participativo y sus sinónimos, símiles, derivaciones y vertientes (arte relacional, comunitario, colaborativo, socialmente comprometido y demás), que se caracterizan principalmente por la realización de un proyecto realizado por un artista o grupo de artistas, en conjunto con un grupo de personas –que generalmente no son artistas o no tienen ninguna relación directa con el arte. Estos proyectos, necesitan de la acción de varias personas para completar su sentido, y pretenden con ello incluir en su radio de acción a una comunidad, y constituirse significativos para ésta o a partir de ésta. En esta tipología se enfatiza el papel de lo social en el arte, como producto de la interrelación de subjetividades y experiencias diversas en torno a una misma acción.

Sin embargo, desde que surgió, estas tipologías no ha dejado de generar cuestionamientos en torno a su valoración ética, estética y social.

El arte abierto a la participación del espectador tiene ya una larga genealogía, como apunta Claire Bishop, no es nueva la idea de considerar la obra de arte como un catalizador de participación. Como antecedentes, la crítica de arte considera los *happenings*, Fluxus, el *performance* de los setenta y la declaración de Joseph Beuys: «Everyone is an artist»,¹⁴ por mencionar algunos. También señala que las fundamentaciones teóricas de estas discusiones van desde *La obra abierta* (1962), de Umberto Eco hasta *La muerte del autor* (1962), de Roland Barthes. Bourriaud¹⁵ reactivó la discusión en torno a la participación en el arte, el desvanecimiento de fronteras entre autor y espectador, la creación de comunidad en una obra, entre otras nociones iniciadas anteriormente.

Específicamente, sobre la obra de Tiravanija –en la que invita a los visitantes de galerías y museos a cocinar sopa o comida tailandesa, creando una atmósfera amistosa entre un público que sólo se dedica a sentarse a la mesa, comer y convivir–, Bishop plantea que su ubicuidad como estrella del arte contemporáneo a nivel mundial no cuestiona la lógica del modelo económico dominante de la globalización, sino que la reproduce.¹⁶

Bishop contrapone la obra de Tiravanija con la de Santiago Sierra, un artista que apuesta por la confrontación, dejando de lado la utopía de la armonía social.

14 Claire Bishop, “Antagonism and Relational Aesthetics”, *October*, otoño 2004, 61-62.

15 Nicolas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006).

16 Bishop, *óp. cit.*, 58.

Relaciones creadas en la serie de acciones

Claire Bishop plantea, siguiendo a Ernesto Laclau y Chantal Mouffe, que la existencia, y no la omisión del antagonismo es lo que hace verdaderamente democrática a una comunidad, y por esto es pertinente preguntarse qué tipo de relaciones se están creando en este tipo de proyectos.¹⁷

Una amplia gama de rituales, objetos, prácticas e imágenes en torno a la preparación y consumo de alimentos, han sido elegidos por múltiples artistas desde principios de siglo xx para detonar procesos participativos, desde Yves Klein, Gordon Matta-Clark, hasta el mencionado Rirkrit Tiravanija y Marina Abramovic. La comida, como tema central y generador de comunidad en contextos sociales específicos hoy son un paradigma que subraya el traslado de la valoración artística a una experiencia o conjunto de experiencias, lejos de un producto exhibido en una galería.

No obstante, cada proyecto es una reinterpretación de las genealogías que lo anteceden, y en este caso, *Seis comidas compartidas* replantea este tipo de acciones, apostando por un arte colaborativo, en el que el artista no toma las decisiones del proyecto unilateralmente, sino que toma en cuenta a la comunidad en la que participa para decidir el rumbo que tomarán las acciones.

El equipo de trabajo muestra disposición por vincularse con la comunidad, la cual está constituida principalmente por mujeres. La preparación de alimentos propicia la cooperación, y por tanto la cercanía entre las personas; la conversación, la apertura psicológica de unos con

17 *Ibíd.*

otros y la identificación. La mayoría de las mujeres son trabajadoras, madres, esposas e inclusive abuelas, y comparten sus vidas y anécdotas con los artistas.

Durante la interacción, se van estableciendo de forma implícita y espontánea los roles sociales; en la cocina improvisada, una de ellas se atribuye la tarea de capitana y reparte tareas, de manera que todos colaboran. Esta idea es muy importante para el equipo de trabajo, pues alude a un carácter democrático y de igualdad entre el grupo. Son características que definen la formación de comunidad, que los artistas consideran perdidas y que desean restituir en este microespacio fugaz.

También se fomenta el cuidado del espacio que en teoría les pertenece a todos, solicitando que lo dejen limpio.

Los hombres del lugar por lo general están bajo el influjo de sustancias, pero la mayoría de las veces colaboran y se integran al grupo.

No obstante la procuración de un clima equitativo, algunos conflictos salen a flote, lo cual no evita el desarrollo del proyecto. Entre los lugareños existen rivalidades, peleas amorosas y enemistades, que los artistas se limitan a observar y en algunos casos solicitan permiso para registrar.

Y entre lugareños y fuereños, es natural ver la otredad en los demás, sobre todo cuando alguien habita temporalmente un espacio, rebasando la cotidianidad de ambas partes. Inevitablemente surgen las comparaciones entre ambos grupos. Hay una observación un tanto antropológica y psicológica de los artistas; y en los lugareños hay momentos de escepticismo o descalificaciones a las acciones de éstos –las mujeres les reprochan que pronto dejarán de ir, o señalan sus deficientes habilidades culinarias.

La incidencia más importante en este proyecto, tanto para los artistas, como para las trabajadoras y jóvenes en situación de calle, fue en el nivel personal. Tal vez en un futuro, los participantes de las acciones vuelvan a ver el lugar donde preparaban la comida y el lugar luzca distinto, pues, como señalan Segovia y Jordán «los proyectos compartidos que posibilitan la cooperación son piezas claves en la construcción de un sentido de pertenencia territorial, espacial».¹⁸

Seis comidas compartidas constituyó una ruptura del hábito de un lugar, la invasión de un espacio que facilitó por un momento la identificación de los miembros de una comunidad fugaz. Fue un lugar de encuentro que aportó un sentido distinto a la vida cotidiana de un pequeño grupo. Se estableció una dinámica extracotidiana que se volvió cotidiana por un tiempo y después desapareció.

El equipo de trabajo asumió el papel de facilitador de cooperación mutua e integración social que quizá de otra forma no se generaría; no está cambiando la realidad social, ni pretende hacerlo, sólo actuó como un moderador temporal de un microespacio artificial de igualdad de condiciones de vida.

Cada quién se relaciona con su entorno de acuerdo a su acervo, su historia de vida, sus intereses. Es impresionante la mutiplicidad de versiones de ciudad que hay dentro de una misma ciudad. Y cada habitante construye, a su vez, su propia versión de la urbe. El conjunto de piezas enumeradas en la página cuatro de este texto y que opera en torno al espacio público, puede verse como una misma obra.

18 Olga Segovia y Ricardo Jordán, “Espacios públicos urbanos, pobreza y construcción social”, *CEPAL*, 2005, 20.

Si pudiéramos hacer un plano de la percepción de ciudad que cada uno tiene, seguramente estaría trazado el camino que recorreremos cotidianamente, los lugares en donde pasamos más tiempo (y cada uno de estos lugares tendría a su vez su propio plano), y múltiples puntos oscuros que no visitamos nunca o que nos auto prohibimos.

La figura central del artista y los productos materiales de las acciones

En los encuentros generados en este proyecto, la figura del artista –y de los miembros de su equipo– sigue siendo central. No hay que dejar de lado la percepción social del artista, pues es así como se presentan, lo cual contribuye a que sean aceptados por la pequeña comunidad de la zona. Inclusive, una de ellas le solicita a uno de sus miembros que la dibuje, mientras le dice bromeando: «Tú eres artista y yo soy la maja alcohólica, retrátame».¹⁹ De alguna manera, las personas del lugar ven al equipo de trabajo como una especie de figura de autoridad que regula las reuniones.

Aunque en este proyecto se resalta la desmaterialización de la obra de arte, aún existen productos que se presentaron en un espacio museístico²⁰ y que se difunden vía internet como productos artísticos: el cuaderno de trabajo (que mediante transferencias, dibujos y palabras, relata los sucesos de cada día y las impresiones que le causan), videos, audio y fotografías, que representan un conjunto de obras-documento,

19 Véase *Seis comidas compartidas*, óp. cit.

20 Santiago Robles, presentación pública del proyecto *Seis comidas compartidas*, Ex Teresa Arte Actual, 29 de julio de 2015.

en sustitución de la obra convencional, que aún exigen los dispositivos de exhibición y de validación artística.

Sin embargo, la obra es inmaterial. Lo que vemos exhibido y registrado son solo registros de un proceso intangible de entrecruce de consciencias, de historias de vida.



Registro del proyecto *Seis comidas compartidas*, 2015.

Fuentes de consulta

BARRIENDOS RODRÍGUEZ, Joaquín. 2007. El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica. *Aisthesis*. Disponible en: redalyc.org/articulo.oa?id=163219817005 (consultado el 12 de agosto de 2017).

BISHOP, Claire. 2004. Antagonism and Relational Aesthetics. *October*, otoño.

BOURRIAUD, Nicolás. 2006. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

CARERI, Francesco. 2009. *El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

CHÁVEZ FLORES, Aldo. 2010. Efectos del comercio de la vía pública en los centros históricos. *Memorias del 3er Foro Académico*. Disponible en: revistas.inah.gob.mx/index.php/foro/article/view/4577/4618 (consultado el 12 de agosto 2017).

GÓMEZ ESCORCIA, Alejandro. 2013. Pablo Helguera: «Todo arte es experiencia social». *Artishock*, junio. Disponible en: artishockrevista.com/2013/06/19/pablo-helguera-todo-arte-es-experiencia-social/ (consultado el 12 de agosto de 2017).

GONZÁLEZ GAMIO, Ángeles. 2011. La Alhóndiga. *La Jornada*, 2 de enero. Disponible en: jornada.unam.mx/2011/01/02/capital/028a1cap (consultado el 12 de agosto de 2017)

Interview with Terri Cohn, *Art Practical* 2.5, 2010. Disponible en: artpractical.com/review/interview_with_terri_cohn/ (consultado el 12 de agosto de 2017).

KELLY, Michael, ed. 2014. Participatory Art, *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press. Disponible en: arts.berkeley.edu/wp-content/uploads/2015/03/Participatory_Art-Finkelpearl-Encyclopedia_Aesthetics.pdf (consultado el 12 de agosto de 2017).

KRIEGER, Peter, ed. 2007. *Megalópolis. La modernización de la ciudad de México en el siglo XX*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

PADGETT, Humberto. 2012. Los zombies del activo. La tercera división de las drogas. *Emeequis*, octubre. Disponible en: m-x.com.mx/2012-10-07/los-zombies-del-activo/ (consultado el 12 de agosto de 2017)

SEGOVIA, Olga *et al.* 2005. Espacios públicos urbanos, pobreza y construcción social. *CEPAL*.

SZEWCZYK, Monica. 2012. Feast: Radical Hospitality in Contemporary Art. *Frieze* 149. Disponible en: frieze.com/issue/review/feast-radical-hospitality-in-contemporary-art/ (consultado el 12 de agosto de 2017).

Glosario

Intervención (artística): Es una acción o interacción realizada en un conjunto de condiciones preexistentes; ya sea una obra artística o arquitectónica, un evento, un espacio o una situación social. Generalmente se desarrollan en espacios públicos y conllevan una naturaleza subversiva al estar orientados a señalar o transformar condiciones económicas y políticas de desigualdad o injusticia en una sociedad.

Apropiación: Es un conjunto de estrategias en el arte contemporáneo a través de las cuales el creador, directa o indirectamente, cita, reutiliza, resignifica y adapta elementos existentes en otro producto, objeto u obra artística.

Espacio público: En teoría, es un territorio en el que cualquier persona tiene derecho a circular y estar libremente. Es un lugar incluyente, de encuentro social y de beneficio común, representado en un espacio físico como una plaza, una calle o un parque; o en una biblioteca, un centro comunitario, universidades públicas y demás.

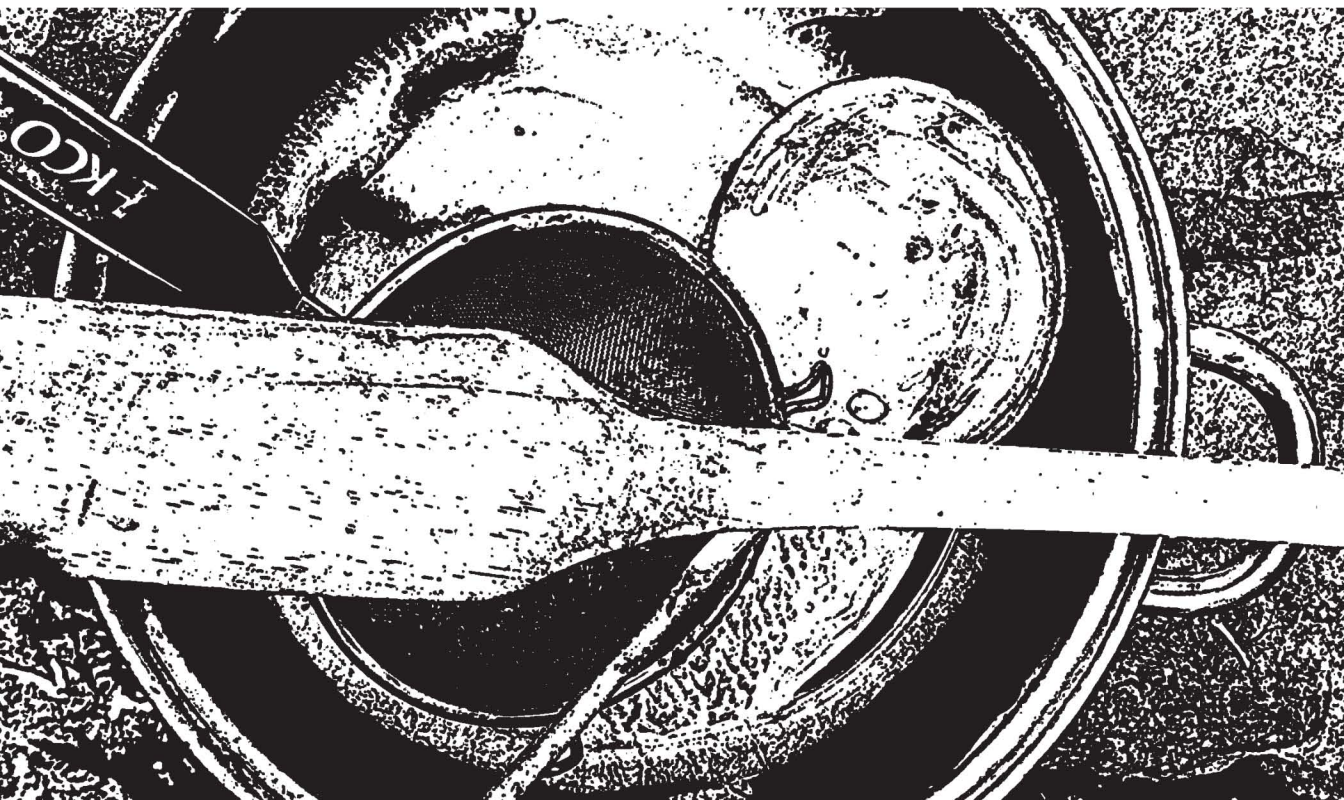
Ciudad: En términos muy generales, es una delimitación geográfica y política, un territorio en el que habita una comunidad o conjunto de comunidades que para coexistir y beneficiarse mutuamente crea, utiliza y transforma estructuras urbanas que integran un sistema complejo y siempre incompleto.

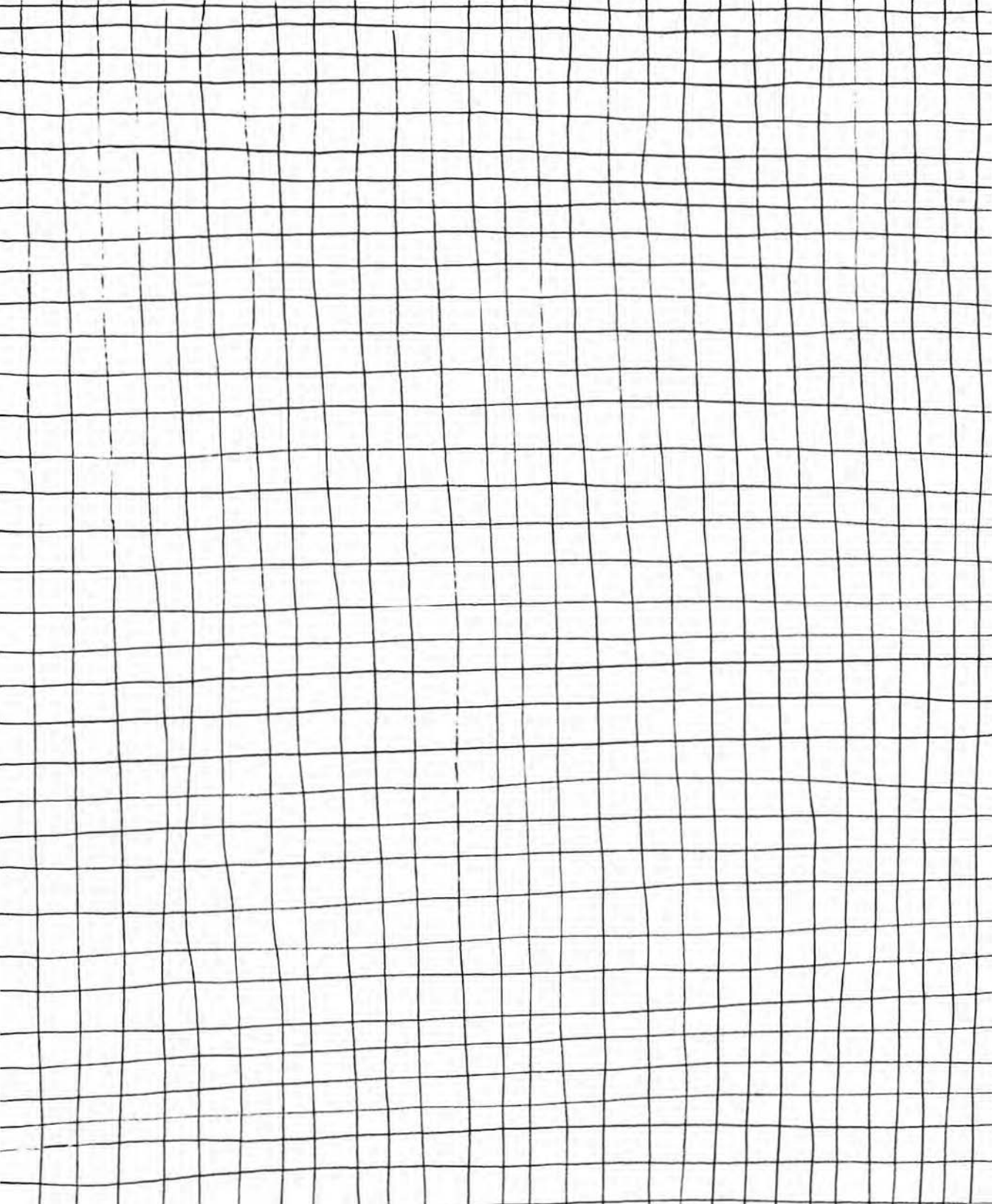
Habitar: Es la forma en que un individuo o grupo adapta un espacio natural a sus necesidades primarias y secundarias, para volverlo un espacio habitable en el que pueda conservar y ejercer sus derechos humanos más básicos mediante condiciones como salubridad, seguridad, confort y privacidad.

Comunidad: Conjunto de personas vinculadas por características o intereses en común. Generalmente deriva en diversas estrategias organizativas para la cooperación en pro del bienestar común.

Arte público: Es toda aquella manifestación artística que es producida y que opera en espacios abiertos al público en general. Estas son pensadas para echar a andar mecanismos sociales e individuales de apropiación del espacio entorno que contribuyen a co-producir el sentido del lugar.

Arte participativo: Una categoría emparentada con otros términos como arte relacional, comunitario, colaborativo, socialmente comprometido y demás. Se caracteriza principalmente por la realización de un proyecto artístico en conjunto con un grupo de personas —que generalmente no son artistas o no tienen ninguna relación con el arte, y que voluntaria o involuntariamente participan en él. Estos proyectos, necesitan de la acción de varias personas para completar su sentido, y pretenden con ello incluir en su radio de acción a una comunidad, y constituirse como significativos para ella o a partir de ella.







Parte IV

Parte IV **¡Del *ready-made* al pícnic!**
¿Cómo puede un proyecto colaborativo
ser un *ready-made social*?



¡Del *ready-made* al pícnic!

¿Cómo puede un proyecto colaborativo ser un *ready-made social*?

Introducción

SE PIENSA EN LA CONSTRUCCIÓN O EN LA RECONSTRUCCIÓN de nuestra realidad. Se busca una idea en particular, la idea que dé inicio a un argumento. Así como el artista busca ideas fecundas que le permitan iniciar una nueva obra o un proyecto artístico, el escritor explora algunas para la re-edificación, o la re-elaboración del primero. «A cada época le corresponde un sistema de representación visual que facilite la lectura de cualquier imagen que surge dentro del mismo». Un pensamiento que sirve de preludeo a la mirada del historiador y crítico de arte alemán Erwin Panofsky. Es quizá una idea significativa para iniciar este texto, si tan sólo hubiese persistido hasta nuestro presente, hasta esta época en que el arte rompe con la historiografía concebida como historia de los estilos, y con la propia historia del arte como historia de la percepción, al señalar el fracaso y la hegemonía del arte moderno y su postura crítica reduccionista y auto-reflexiva que derivó en el minimalismo.¹

¹ Pilar Parcerisas, *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964 - 1980*, (Madrid: Ediciones AKAL, 2007), 22.

Reparadora
(vistas del montaje),
Polyforum
Siqueiros,
Ciudad
de México,
2016.

Habría que recordar que, desde el fin del informalismo y los inicios del arte pop,² se dio un fenómeno progresivo de desmaterialización del objeto artístico, que hizo de la obra física un residuo documental de la verdadera obra de arte: la experiencia misma, la idea, el concepto que subyace al objeto. Este arte, llamado conceptual, dejó un tanto fuera la visualidad de la obra, incitando además un cambio en el discurso crítico, que señaló la transición entre el modernismo y el posmodernismo.³

El arte conceptual es un movimiento que apareció a finales de los años sesenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas, pero todas ellas tenían en común la idea central de que la «verdadera» obra de arte, no era el objeto producido por el artista, sino la exposición de «conceptos» e «ideas», que contenían un fuerte componente heredado de los *ready-mades* de Marcel Duchamp.⁴

El artista francés realizó en 1913 lo que se considera su primer *ready-made*, al que tituló *Roue de bicyclette* —una rueda de bicicleta en su horquilla sobre un taburete de madera—, con el que proponía que el creador, con el simple hecho de escoger un objeto cotidiano, lo podía convertir en obra de arte, sugiriendo así el concepto de objeto «estéticamente anestesiado». Este pensamiento, acuñado por el mismo Duchamp en 1915, definió el proceso a través del cual se titulaba «artísticamente» un objeto producido industrialmente, con una intervención mínima del

2 Ver glosario.

3 Ver glosario.

4 Adolfo Vásquez, «Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus», *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Volúmen 37, Número 1, 2013. Disponible en: revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567/40468 (consultado el 23 de octubre de 2016).

autor o incluso sin ella, elevándose de esta manera a la categoría de «obra de arte», porque «arte es lo que se denomina arte», y por lo tanto, cualquier cosa podía serlo.⁵

El inicio

Prácticamente un siglo después de la propuesta de Duchamp, se presentó en la Sala de Arte Emergente del Polyforum Siqueiros de la Ciudad de México la exposición *Reparadora* (2016).⁶ Los antecedentes de este proyecto —algunos fueron planteados en la parte II de este cuerpo de obra—, son las intervenciones realizadas sobre diversos muros de la misma ciudad bajo el título *Pop Off. Aparición repentina* (2012-2014);⁷ la acción pública *Estado. Estado fallido. Estallido* (2014);⁸ el Taller de verano con niños de Santiago Tepalcatlalpan, Xochimilco (2015);⁹ y la realización de un mural con la participación de los vecinos de la Unidad Habitacional Miguel Lerdo de Tejada en Azcapotzalco, en febrero de 2015, cuyo registro en Internet llamó fuertemente la atención, debido a que

5 «El *ready-made* de Marcel Duchamp», *Madrid Arte Recicla*. Disponible en: idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/ (consultado el 25 de octubre de 2016).

6 Véase el anexo *Reparadora* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/reparadora-libro-de-artista/ y santiagorobles.info/reparadora/ (consultado el 14 de febrero de 2017).

7 Véase: santiagorobles.info/pop-off-aparicion-repentina (consultado el 22 de agosto de 2017).

8 Véase: santiagorobles.info/estado-estado-fallido-estallido-parte-i/ (consultado el 4 de septiembre de 2017).

9 Véase: santiagorobles.info/taller-de-verano-con-ninos-de-santiago-tepalcatlalpan/ (consultado el 4 de septiembre de 2017).



Taller de verano con niños de Santiago, Xochimilco, 2015.

se proponía una forma de arte basada en la colaboración y la interacción social, lo cual se reflejaba en la propia obra.¹⁰ Así, el público que se enfrentó a *Reparadora*, encontró un discurso directo, sin pretensiones, con una curaduría pulcra a cargo de Christian Barragán, además de un *look and fell*¹¹ en extremo minimalista que logró envolver un área común en la que todos podían caber y reconocerse. La muestra representó los ideales de la obra de arte que el equipo de trabajo realizó en el entorno urbano

10 Mural titulado *Jardín tepaneca*. Véase: santiagorobles.info/jardín-tepaneca/ (consultado el 31 de agosto de 2017).

11 Expresión inglesa que puede tener diferentes significados, dependiendo del contexto en que se utilice. Aplicado a objetos inanimados o cosas, significa textualmente el *aspecto y tacto* de éstas.

cercano al Polyforum y para el cual irrumpió en el andar cotidiano del peatón, con el fin de señalar, subrayar —destacar—, aquello que de tan habitual pasó a ser normal: la fisura, lo roto, el espacio público fragmentado que conforma a la Ciudad de México y «que es ignorado a la hora de repartir el presupuesto y que además, y sobre todo, los mismos ciudadanos de a pie consideramos ajeno», como señalaba el texto introductorio de la exposición, el cual continuó:

Reparadora no salva a nadie ni a nada, no repara. *Reparadora* visibiliza el fallo de la ruta elegida, la ruptura del tejido social. *Reparadora* cubrió con materiales perecederos los hoyos, y aunque una vez terminado de aplicarse el relleno, la obra brilló y pretendió unir lo que se encontraba fragmentado, con el paso de los días el hueco volvió a ser visible, como la historia que no se puede negar: ahí seguirán las capas, los días, los años, los sexenios, superpuestos, como los monumentos o las huellas en el cemento, que alguna vez estuvo fresco.¹²

Esto pudo provocar en el público la sensación de ser parte de la exposición y de un arte en construcción, sentir que cualquiera podía ser la avenida, la calle rota, la banqueta demolida, una plaza abandonada convertida en centro comercial inanimado, una casa vieja desmoronándose en el corazón de la ciudad, devorada por el paso del tiempo, llena de imperfecciones. Esta ciudad rota permite el surgimiento de nuevas formas de arte, algunas basadas en la colaboración, la interacción social y en una visión

12 Extraído del texto curatorial de *Reparadora*, elaborado por María José Ramírez, Christian Barragán y Santiago Robles. Disponible en: santiagorobles.info/reparadora/ (consultado el 31 de agosto de 2017).



Registro del proyecto *Esta calle es un río natural*, 2015.

ampliada que convierten a las acciones de los participantes en vestigios o memorias, las cuales pueden después ser presentadas como piezas de arte en un recinto.

El comienzo de la idea

Previo a dicha exposición, el equipo de trabajo ubicó algunas calles de la Ciudad de México o entornos urbanos que anteriormente fueron ríos a cielo abierto —ahora entubados—, y colocaron carteles que advertían «Esta calle es un río natural» (2015).¹³ Con ello se dio nombre a un proyecto que invitaba, además, a organizar días de campo o actos comunitarios en estos espacios. También provocó que el registro de las

¹³ Véase: santiagorobles.info/esta-calle-es-un-río-natural/ (consultado el 29 de agosto de 2017).

imágenes que se derivaran de dichos encuentros se subieran a Internet sumándose al #PicnicEnElRío.¹⁴

Los trabajos anteriores a *Reparadora* propiciaron una forma de arte basada en la colaboración social. El proyecto *Seis comidas compartidas* (2015),¹⁵ fue una consecuencia de los hallazgos en el Centro Histórico de la Ciudad de México; la intención de generar espacios de diversidad y diálogos personales —banales hasta cierto punto—, fueron la razón de desarrollar un arte colectivo en estas comilonas que se desarrollaron en un espacio abierto, en la que generalmente participan varias personas que comen en el suelo a modo de día de campo o pícnic. Esta «simpleza», semejante a la de remendar colectiva y simbólicamente las vías, parece redefinir el arte que hasta entonces había producido el equipo de trabajo, y que provocan un sentimiento subversivo hasta el punto de cuestionar: ¿Qué tiene de artístico compartir la comida o reparar una calle?

El pensamiento anti-crítico

Si un *ready-made* es un objeto extraído de su contexto original, desfuncionalizado, convertido por decreto en arte y planteado para forzar al espectador a pensar,¹⁶ ¿El proyecto *Seis comidas compartidas* puede ser

¹⁴ Un *hashtag* es una etiqueta de metadatos precedida de un carácter especial (#) con el fin de que tanto un sistema digital como un usuario de éste, la identifiquen de forma rápida.

¹⁵ Véase el anexo *Seis comidas compartidas* en este cuerpo de obra, así como: santiagorobles.info/seis-comidas-compartidas/ (consultado el 14 de febrero de 2017).

¹⁶ *El Ready-Made de Marcel Duchamp, óp. cit.*

leído como una serie de acciones realizadas en colaboración con trabajadoras sexuales y jóvenes en situación de calle, cuyos vestigios son sacados de su contexto original y reunidos para forzar al espectador a pensar? ¿o *Reparadora* podría ser un carrito de supermercado robado con la alevosía y anarquía de sus artistas/conductores para denotar el fallo de un sistema corrupto, anti-funcional? Estas reflexiones e ideas sobre la articulación del artista con los elementos que reúne, reutiliza, reinterpreta y hasta roba para su expresión artística, evocan el recuerdo de los realizados por Marcel Duchamp: *Estos objetos matemáticos, objetos naturales, objetos salvajes, objetos encontrados, objetos irracionales, objetos ready-made, objetos interpretados, objetos incorporados, objetos móviles*,¹⁷ que no estaban tan lejos de nosotros. Porque si todos estos tipos tienen el carácter común de su inutilidad práctica, de su aspecto extraño, de la arbitrariedad, contradicción y heterogeneidad de los elementos que los constituyen, a través de un pícnic o de la reconstrucción del espacio, los personajes comunes de la calle, —que somos nosotros mismos— al relacionarse y dejar tras de sí una serie de vestigios de sus acciones, construyen un *ready-made social*, el cual el equipo de trabajo ha moldeado como propuesta artística.

Cuaderno-registro-objeto de arte

Como ya se mencionó, en el arte conceptual la idea o el concepto prevalece sobre la realización material de la obra, y es el proceso —notas, bo-

¹⁷ «Fluxus», *Walker reader*. Disponible en: walkerart.org/collections/artists/fluxus (consultado el 31 de agosto de 2017).

cetos, maquetas, audio, video— que muchas veces tiene más importancia que el objeto terminado, lo que puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. Notas y bocetos que, por ejemplo, tuvieron mucha importancia para la presentación de *Seis comidas compartidas*, son retomados para generar un primer encuentro del público con *Reparadora*, ya que el cuaderno de trabajo en el que se registraron las sesiones realizadas (o cada uno de estos *ready-mades sociales*), constituye la crónica del proyecto, basada fundamentalmente en la combinación de texto e imagen, que registra como pieza de arte todo lo que se dio cita en el espacio y el tiempo. Es decir, en estos proyectos no existe diferencia entre los participantes, las dinámicas y la obra. Cuando suceden estas iniciativas, es la suma de todo: colaboradores, actividades, gestiones y testimonios.

Recordemos que dichos cuadernos de trabajo contienen información de interés¹⁸ debido a que se transforman en vehículos que dan origen y plasman las experiencias, emociones y pensamientos que desarrolló el equipo de trabajo y sus colaboradores a lo largo del proceso creativo. Tampoco puede dejarse de lado que es precisamente la noción de *ready-made*, lo que abre la mirada a los cuadernos como objetos de arte, del cual Marcel Duchamp podría ser un antecedente, sobre todo con la conocida *Boîte-en-Valise* de 1936,¹⁹ considerada por muchos como el primer cuaderno-objeto autónomo, o anti-cuaderno del siglo xx. La *Boîte-en-Valise* inauguró para Duchamp un concepto de libreta, concebida como:

¹⁸ Adolfo Vásquez, *óp. cit.*

¹⁹ Véase: moma.org/interactives/exhibitions/1999/muse/artist_pages/duchamp_boite.html (consultado el 31 de agosto de 2017).

Otra nueva forma de expresión. En lugar de pintar algo, se trata de reproducir aquellos cuadros que tanto me gustan en miniatura y a un volumen muy reducido. No sabía cómo hacerlo. Pensé en un libro, pero no me gustaba la idea. Entonces se me ocurrió la idea de una caja en la que estarían recogidas todas mis obras como en un museo en miniatura, un museo portátil, y esto explica que lo instalara en una maleta.²⁰

Gracias al cuaderno de trabajo, a la bitácora de aprendizaje continuo y a la búsqueda por la experiencia artística, los proyectos mencionados se asocian con la investigación y adoptan el lenguaje como soporte para transmitir la noción de que cada individuo, espacio o acción, constituyen una obra de arte en sí mismos, y que la vida se puede entender como una composición artística global, disuelta en lo cotidiano, para ser llevada después al encuentro con un público, si así se desea, como registro y testimonio de lo elaborado.

El arte como un aspecto integral de la vida social

Si bien es cierto que el movimiento Fluxus²¹ incidió en la sociedad desde un punto de vista sociológico y psicológico, convirtiendo al arte conceptual en un elemento de comunicación, en un medio para la noción re-

20 Marcel Duchamp citado en el *Catálogo de la Antológica Duchamp*, Fundación Joan Miró, Barcelona, España, 1983.

21 Es un movimiento artístico visual, pero también llevado a la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre las décadas de los sesenta y los setenta del siglo xx. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como un movimiento artístico sociológico.

novadora de arte, entendido como arte total,²² *Seis comidas compartidas* utilizó este lenguaje para adentrarse en las profundidades de uno de los núcleos sociales más fragmentados de la Ciudad de México. Y entonces la calle se convirtió en un marco integral y una plaza pública, en el lienzo donde comenzaron a surgir los personajes, las acciones, las interacciones personales que embonaron en un modelo de trabajo artístico. El equipo de trabajo llamó a todos a todos estos factores a cuadro, provocando la primera incidencia con una *performance* denominada «trueque», permuta que permite el intercambio de bienes o servicios sin la intervención de dinero. Pensemos que cada partícipe del trueque entrega un objeto (normalmente un excedente) o presta un servicio, y a cambio recibe otro que, en principio, es de valor similar. Recordemos ahora que el trueque es una actividad muy antigua, ejercida antes de que se inventara la moneda, y que una de sus principales ventajas es su simplicidad, ya que no suelen participar intermediarios en la operación. Sin embargo, su principal desventaja es que en la mayoría de los casos no se conoce de forma exacta el valor de las mercancías o servicios permutados, por lo cual es muy difícil que coincida el valor de los objetos o servicios que se intercambian. Además, el trueque ha tenido especial protagonismo en países con crisis económicas y en la actualidad existen diferentes asociaciones o clubes que fomentan esta actividad, ya sea en forma presencial o a través de Internet.²³ Para la *performance*, el equipo desplegó sobre el piso produc-

22 Adolfo Vásquez Rocca, “Arte conceptual y posconceptual; la idea como arte: Beuys, Cage y Fluxus”, *Revista Almiar*, junio 2013. Disponible en: margencero.es/almiar/arte-conceptual-duchamp-beuys-vasquez-rocca/ (consultado el 30 de octubre de 2016).

23 «El Trueque», *Economies ws*. Disponible en: economia.ws/el-trueque.php

tos de hortaliza e intentó intercambiarlos por lo que sea: mercancía, un espacio, o hasta la aceptación del medio en el que se ha colocado para provocar un lazo de aproximación natural a través del comercio.

En una segunda *performance*, se hizo una invitación a colaborar directamente con el arte, mejor dicho, a ser arte de fabricación social. Apoyado de un acto humano tan sencillo como vital —comer—, el equipo provocó la base del esparcimiento, del diálogo, de la complicidad. El prototipo de las *Seis comidas compartidas*, fue creado cuando se sentaron en el piso y se colocaron mantel y tortillas. El primero, vestido principal de una mesa, ya que históricamente, la importancia de las comidas como espacio de encuentro en la tradición judeo-cristiana ha contribuido de forma significativa al desarrollo del mantel y al posterior cuidado de la «puesta en escena» de la mesa.²⁴ El otro elemento, las tortillas —cuatro kilos—, fueron utilizadas como plato, tenedor y cuchara para la provocación interpersonal y funcionaron como detonante para que, a través de María (primer personaje que se acercó a la escena), se reuniera un grupo de trabajadoras sexuales y personas en situación de calle para comprar, entre todos, alimentos en los locales aledaños a la plaza con el argumento de que las tortillas por sí solas no servían para mucho.²⁵ Un *ready-made social* estaba siendo impulsado por la comida, el diálogo y el pacto, ya que el equipo propondría repetir en seis ocasiones este evento (in) trascendental. El acuerdo se cerró después de conjeturar que se podría

(consultado el 31 de agosto de 2017).

24 Manu Balanzino, «La historia del mantel y la servilleta», *The gourmet journal*. Disponible en: thegourmetjournal.com/noticias/la-historia-del-mantel-y-la-servilleta/ (consultado el 31 de agosto de 2017).

25 *Seis comidas compartidas*, *óp. cit.*

cocinar y comer en ese mismo espacio los domingos, por ser día de descanso. *Las Seis comidas compartidas* habían comenzado y con ellas, un sentido más activo «colaborativo» y menos objetual «contemplativo» del arte, logrando así que las relaciones sociales formaran parte del proceso artístico. Los momentos de concepción, producción y presentación de la obra lograron en este contexto, compartirse y socializarse con personas que provenían de otros ámbitos de la vida social —no necesariamente de tipo artístico— y que se tornaron partícipes o co-creadores de las obras,²⁶ de estos *ready-made sociales*:

PRIMERA COMIDA

Menú: Caldo de nopal con jitomate y agua de jamaica.

La hortaliza comienza a dar frutos.

SEGUNDA COMIDA

Menú: Sopa de tortilla con aguacate, queso rallado y crema.

Agua y refresco.

La organización mejora.

TERCERA COMIDA

Menú: Huevo en chile pasilla, agua y refresco.

La realidad se endurece

CUARTA COMIDA

Menú: Enfrijoladas con jamón y queso, agua de sabor.

Las relaciones interpersonales son <de arre>.

26 Pedro Ortiz-Antoranz, «Reflexiones sobre un arte de interacción social», *Un mundo en común*, noviembre 2016, 4.



Cuaderno de trabajo y registro del proyecto Seis comidas compartidas, 2015.

QUINTA COMIDA

Menú: Albóndigas en salsa de jitomate y refresco.

La obra de arte frente al registro.

SEXTA COMIDA

Menú: Mole de olla. Agua y refresco.

¿Ahí muere?



COMIDA EXTRAORDINARIA (EL POSTRE)

Menú: Nopales con queso, postres traídos de fuera y agua de jamaica.

Lo que la lluvia se llevó.

Arte de interacción social

El día en el que el equipo de trabajo llegó por primera vez a la Plaza de la Alhóndiga en el centro de la ciudad (entorno en donde se llevaron a cabo las *Seis comidas compartidas*), buscaban un río, nadaban sobre sus ojos inundados por un millón de imágenes reales que pueblan la historia de la gran ciudad, la ciudad de los palacios, la ciudad de los comercios, la ciudad formal e informal, una ciudad surrealista. Quizá se sentaron sobre un puente que cruzaba el río, aunque ya no hubiera ninguno, vieron a las personas tomando la plaza como su propia casa —una *placaza*—, durmiendo, viajando en narcóticos, sobreviviendo, protegiéndose, casándose, vendiendo su vida por pesos, su amor, su sexo, su inocencia por billetes de diferente denominación, como se venden bolsas de mano, tepaches, plantillas ortopédicas o medicamentos «milagrosos» que pueden sanar el corazón.

Observaron el orden, el perfecto orden caótico que impregna el paisaje ambiguo de esta ciudad convertida en sello comercial, de este poliedro de seis caras; cada una, la más perfecta de las imperfectas caras de nuestra sociedad, por ser igual a la suma de nuestras divisiones, nuestra armonía perfecta, desigual, reflejo del número seis, referente del amor eterno entre quienes lo comparten: «Nosotros vamos a ser amigos toda la vida» sentenció María. Ahí hubo sabiduría reflejada como la plenitud

de la maldad, de la realidad, de la complicidad, de un giro de 6 grados con el otro, reflejo de 6 veces, 6 días, 6 horas, 6 comidas.

Seis veces se transformó la instalación efímera en el espacio público, en una socialización igual de efímera en el interior de los participantes, sugiriendo que hasta lo más perecedero deja su esencia impregnada en el tiempo o en nuestras emociones. La primera incidencia, el trueque, «propuso acentuar los vínculos que se habían comenzado a crear con los grupos sociales de la zona»²⁷ y atraer a los personajes, establecer una zona neutra de comercio libre, incitar a lo natural. Sin malicia, proveen a los participantes de un alimento a cambio de lo que puedan ofrecerle, regalándoles más de lo que ellos mismo creyeron, creen, pensaron, sintieron, experimentaron, recrearon y siguieron creyendo.

El equipo señaló en su registro, que:

El día que instaló el puesto de trueque se encontraba un grupo de toreros en la zona,²⁸ y que en el momento en que se presentó la policía para desalojarlos, todos corrieron excepto ellos, bajo la premisa de que no estaba vendiendo nada. Y aunque la policía no quiso escuchar argumentos y decidieron que los llevarían arrestado, decomisando además los productos, las muchachas, de una forma muy aguerrida, impidieron que esto sucediera. Tras mucho tiempo de discusión y jaloneos lograron conservar sus productos, con la condición de no volver a poner el puesto.²⁹

²⁷ *Seis comidas compartidas, óp. cit.*

²⁸ Comerciantes ambulantes, cuyo nombre hace alusión a la manta (capa) que colocan en el piso de la vía pública y sobre la cual colocan los productos que venden.

²⁹ *Seis comidas compartidas, óp. cit.*

Constatando que «las chicas los habían aceptado y era momento de proponerles trabajar en colaboración», el equipo, en pleno consentimiento de su maldad, de esa fechoría impregnada por el número seis, nos permitió oler sus verdaderas intenciones: ser parte del grupo, eran parte ya del grupo... pero ¿por qué?, ¿para qué?

Hay muchas razones por las que ciertos artistas deciden colaborar con grupos sociales: para desafiar los criterios artísticos tradicionales, reconfigurando las acciones cotidianas como *performance*; para dar visibilidad a ciertas categorías sociales y volverlas más complejas, inmediatas y físicamente presentes; para introducir efectos estéticos de azar y riesgo; para problematizar las oposiciones binarias entre lo vivo y lo mediado, lo espontáneo y lo escenificado, lo auténtico y lo planificado o para examinar la construcción de la identidad colectiva a través de la representación y la imagen en sí misma.³⁰

«Es el arte el que nos sirve para conocernos a nosotros mismos», enuncia el equipo de trabajo al proponer estos *ready-made-sociales* como un arte colaborativo que reúne las condiciones para construir, aunque sea temporalmente, una comunidad de singularidades reunida por una experiencia colaborativa, más que por una identidad, norma o credo. De tal forma se logra conformar una comunidad transitoria, espontánea, que en muchas ocasiones genera experiencias intensas de colectividad, pero ¿Es este grupo provisional, creado en función de circunstancias específicas, consciente de los efectos de circunstancia que tiene la misma condición de interacción?

30 Claire Bishop, «Performance delegada», *Otra Parte*, número 22, verano 2010-2011.

Debido a su propio proceso de conformación y disolución, como modelo o ensayo de un proceso social, este tipo de comunidad transitoria —que aquí se vincula con la idea de *ready-made social*—, es un proyecto artístico abierto a la experimentación y a la crítica por su propia posición extra-cotidiana, que no es plenamente ni la del arte ni la de la vida diaria. Algo similar a lo que hiciera Duchamp con sus *ready-mades*, convirtiendo al arte en un modelo extra-cotidiano de experiencia que no puede mantenerse dentro de su campo temporal y específico indefinidamente. Por ello, terminada la práctica co-participativa del artista y la comunidad, ya sea ésta de un día, una semana o seis meses, los colaboradores vuelven a sus quehaceres, a su vida diaria; en el mejor de los casos y en cierto modo afectados, transformados por la experiencia, activados para la movilización político/social y habiendo logrado cambios en su perspectiva o en la estructura de su experiencia.³¹

Por ello, los proyectos de arte colaborativo, como los que han llevado a cabo los equipos de trabajo en *Reparadora* o en *Seis comidas compartidas*, tienen la posibilidad de constituir o re-hacer —*ready-made*— comunidades —sociales— de aprendizaje crítico, en donde el equipo de trabajo no impone la obra, sino que ésta surge de los contextos y personas que colaboran y lo integran. Asimismo, se ensayan y difunden tecnologías sociales que han sido menospreciadas por la cultura hegemónica, tanto de los pueblos originarios como de las poblaciones asentadas en las zonas urbanas marginales. Recordemos el sentido de comunalidad,³² cuyos rasgos se pueden rastrear también en proyectos

31 Pedro Ortiz-Antoranz, *óp. cit.*

32 Floriberto Díaz Gómez, *Comunalidad y comunalidad*. Disponible en:

anteriores a las *Seis comidas*, como el mural ya mencionado, realizado en febrero de 2015 con la participación de los vecinos de la Unidad Habitacional Miguel Lerdo de Tejada en Azcapotzalco,³³ que pone de manifiesto los saberes locales, no de forma ingenua o paternalista, sino de manera crítica. Estos ejemplos ponen el acento en la importancia que el equipo de trabajo ha dado al arte comunitario, a la posibilidad de una visión ampliada del arte en su quehacer.

Sobremesa, sobrecalle y visión ampliada

Las avenidas de la Ciudad de México, así como sus plazas y plazuelas fueron, desde la época virreinal, el espacio de socialización por excelencia. Muchas calles de la metrópoli constituyeron el escenario predilecto de las funciones cívicas, así como de otras de muy variada índole. Por ellas desfilaron procesiones religiosas en las que participó un amplio abanico social. Autoridades y población común, pobres y ricos. Una nueva traza urbana en el siglo XIX fue factor importante para la remodelación y la apropiación de la metrópoli por una élite en ascenso. El modelo francés de la dictadura porfirista abrió avenidas, desplazó de ciertos entornos urbanos a la gente de escasos recursos que le estorbaba a sus propósitos³⁴ y continuó una intención por dinamizar la circulación de mercancías. De

rusredire.lautre.net/wp-content/uploads/Comunidad.-y-0comunalidad.pdf (consultado el 31 de agosto de 2017).

³³ *Jardín tepaneca*, *óp. cit.*

³⁴ Paco Ignacio Taibo II. “Porfirio Díaz, ¿héroe o villano?” (conferencia presentada en la XVI Feria Internacional del Libro del Zócalo, Ciudad de México, México, 18 de octubre de 2016). Disponible en: [youtube.com/watch?v=EUGkg0adkHA](https://www.youtube.com/watch?v=EUGkg0adkHA) (consultado el 31 de agosto de 2017).

esta transfiguración urbana nacería una moralización de las calles céntricas. Esto forjó a la capital mexicana como un núcleo de actividades, comercio y supervivencia. Estas mismas calles, después de años y sexenios, se convirtieron en el espacio en el cual, otro *ready-made social* fue provocado al señalar la fisura, lo roto, el espacio público fragmentado de la ciudad, reflejo de una sociedad ávida de la provocación para re-hacerse.

Reparadora, al igual que *Seis comidas compartidas*, hacen visible la posibilidad de diferenciar dos movimientos que permite el arte de interacción social, los aquí nombrados *ready-made sociales*. El primero, «hacia dentro», logra que el proceso social sea operado desde el campo del arte; es decir, las interacciones se codifican en términos de *obra* y en consecuencia, se entienden como tal. La pieza se mantiene aún en el denominado estadio autónomo del arte —es esencialmente arte y se rige bajo sus propios principios. Sin embargo, se distingue de las obras convencionales por utilizar un proceso social como materia prima.³⁵

El segundo movimiento, «hacia fuera», permite que el arte opere en campos de lo social. Este puede entremezclarse con el activismo, la lucha política, la pedagogía, la arquitectura, el urbanismo o la comunicación, por mencionar algunos campos que permiten explorar distintas fronteras del arte colaborativo. Bajo esta premisa, la obras producidas por los equipos de trabajo, brindan un tipo de experiencia que no es únicamente estética, sino ampliada, esto es, desborda su campo autónomo para servir a otros efectos y propósitos no artísticos, como el de generar comunidad.

³⁵ Bishop, Claire, *óp. cit.*

Esta idea de amplitud o arte ampliado se refuerza con el hecho de que el público o las personas que consultan los proyectos se pueden encontrar con diversos puntos de vista sobre lo ocurrido en cada caso, los cuáles provienen de los miembros de los equipos de trabajo así como de los distintos colaboradores y no solo del artista-impulsor de las obras. Por ejemplo, en el caso de las *Seis comidas compartidas*, las fotografías que registran cada sesión, fueron tomadas tanto por las trabajadoras sexuales como por las personas en situación de calle y los artistas. En el caso de *Reparadora*, los vestigios físicos de las acciones públicas se realizaron entre arquitectos, escritores, artistas y el cuaderno de trabajo incluye textos del equipo de trabajo así como diversas citas y referencias. En este sentido, los proyectos son estructuras que contienen una visión extendida del arte colaborativo.

La historiadora del arte Claire Bishop señala que: «Es posible, aunque nada sencillo, que una obra conjugue eficazmente ambas direcciones o movimientos; es decir, mantener un nivel de exigencia estético y servir, a la par, a un fin distinto al del arte por el arte».³⁶

La resignificación del arte

Como se mencionó con anterioridad, el arte conceptual es un arte crítico y corrosivo que enfatiza los aspectos mentales de la obra, el cual puede relegar o no, la realización material o sensible. Junto al reduccionismo técnico, existe en las obras de arte conceptual una hiper-valoración del trabajo de campo como una actividad reflexiva, tanto mental como

³⁶ *Íbid.*



Registro del proyecto *Seis comidas compartidas*, 2015.

experiencial para el artista.³⁷ Muchos de ellos, como el que nos ocupa, intentan colocar su actividad artística en un contexto más amplio de preocupaciones sociales, políticas o intelectuales, y establecen una oposición a la producción de objetos diseñados según criterios utilitaristas y funcionales del *establishment*³⁸ cultural. Se valen del arte de interacción social para conformar comunidades transitorias o espontáneas, donde tiene lugar acciones colaborativas o intervenciones en espacios públicos, para hacer evidente la imperfección urbana, la fragmentación del tejido social o la necesidad de organizarnos para encontrar espacios donde logremos reconocernos, escucharnos y generar cambios. Todo ello, como se ha mencionado, registrado a través de los documentos o cualquier otra expresión artística que sea producto de su quehacer diario. Y en la mayoría de las veces, son éstos los que se exponen de forma curatorial en espacios de exhibición. Así, la experiencia del espacio público se puede socializar.³⁹

Duchamp quiso elevar objetos simples y cotidianos a la dignidad de arte, como prueba de que el arte era, sobre todo, una actitud mental que residía en el espectador, y que la representación de estos objetos en una sala de exposiciones permitía apreciar las cualidades estéticas y no las utilitarias que normalmente sugerían.⁴⁰ En este caso, el equipo de trabajo otorga esta categoría en primera instancia a personas simples y

37 Adolfo Vásquez Rocca, *óp. cit.*

38 Término inglés usado para referirse al grupo dominante visible o élite que ostenta el poder o la autoridad en una nación.

39 *Seis comidas compartidas* se ha presentado en recintos expositivos en la Ciudad de México; Florianópolis, Brasil y Barcelona, España.

40 “El *ready-made* de Marcel Duchamp”, *óp. cit.*

cotidianas —que en algunos casos han sido rechazadas por el sistema social—, o a los espacios urbanos que han sido ignorados o poco estimados, para una codificación de nuestra vida social y de a pie. Se afirma entonces que los objetos, como las personas o los espacios, pueden tener una nueva vida, re-funcionándolos, re-valorizándolos a través de reconocer su vocación natural, su sentido de sobrevivencia, y sus posibilidades de colaboración grupal creativa/recreativa, para ser después presentados como hechos pasados, reflexivos, materializados como restos fósiles o artículos simbólicos, que demuestran la presencia de vida, reflejo del arte o viceversa.

Adicionalmente, el arte colaborativo, al formar comunidades que son modelos de lo colectivo, ensayan formas críticas de lo común, de una forma de «estar juntos». Logran espacios idóneos para la construcción de saberes y conocimientos, *ready-mades sociales* para la reconsideración de prácticas que han sido habitualmente relegadas o menospreciadas, haciéndonos a todos partícipes de esta relación del arte como acción, al contribuir a la reparación de nuestro espacio y tejido social.

En 1917, Duchamp propuso como *ready-made* propiamente dicho el edificio Woolworth de Nueva York aunque éste se tratara de un complejo arquitectónico. Más tarde, un nuevo *ready-made* realizado en Saint-Julien-le-Pauvre, representó la primer operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en lugar de a un objeto. A través de un comunicado de prensa —registro—, Duchamp pasa de reubicar un objeto trivial al espacio del arte, a la traslación del arte —a través de las personas— a un lugar banal de la ciudad. De esta manera logra una nueva resignificación del arte referido esta vez a la vida misma. Así, Duchamp,

de forma exquisita, desmaterializa el objeto artístico y propone como verdadera obra de arte el encuentro.⁴¹ La obra consiste en tal caso, en el hecho de haber concebido una acción a realizar y no en la acción en sí misma.⁴² Esta operación es la que ha dado pie a los artistas o grupos de trabajo posteriores para intervenir en la ciudad y referirse a lo trivial de la vida citadina. Es así también, como los grupos de trabajo en *Reparadora* y *Seis comidas compartidas*, por su referencia directa, inmediata y urgente a la realidad cotidiana, modifican la propuesta de Duchamp, para revalorar por cuenta propia la acción o acciones que involucran sus *ready-made-sociales* en sí mismos, más que el llamado o la repetición de sus antecedentes.

Cabe señalar, por último, que en 1913 la propuesta de Duchamp produjo en la crítica fenómenos de reacción y cuestionamiento sobre lo que era el arte. Fue hasta finales de los años sesenta –con la irrupción del arte conceptual– que cambiaron además las relaciones de la crítica respecto de la obra de arte. Un elemento clave en este proceso fue la reestructuración de roles entre críticos y artistas, muchos de los cuales

41 Duchamp propone una reunión con el grupo Dadaísta en Saint-Julien-le-Pauvre. Entre las fotografías que documentan aquel acontecimiento hay una que muestra al grupo en el jardín de la iglesia y que es, tal vez, la imagen más importante de la operación. En ella se ve al grupo Dada posando en un terreno sin cultivar. No muestra ninguna de las acciones que habían acompañado al acontecimiento, como la lectura de textos tomados al azar de un diccionario Larousse, la entrega de regalos a los transeúntes o las tentativas de hacer bajar a la gente a la calle. El tema de la fotografía es la presencia de aquel grupo tan particular en la ciudad, junto al conocimiento de la acción que están desarrollando y la conciencia de hacer lo que están haciendo, es decir, nada.

42 Francesco Careri, *Walkscapes: El andar como práctica estética* (Barcelona: Gustavo Gili, 2002), 76.

empezaron a teorizar y analizar sus propios trabajos, elaborando algunos textos esenciales sobre arte conceptual. Por otro lado, los críticos se adentraron con mayor profundidad en el hecho expositivo, elevando la exposición a un nivel singularmente creativo y de tesis, relegando la escritura a un segundo plano.⁴³

Antes de esto, las funciones del crítico y del artista estaban tradicionalmente divididas; al segundo le concernía la producción de la obra, y el trabajo del crítico era evaluarla e interpretarla. En las últimas décadas del siglo xx, el desarrollo del arte conceptual difuminó parcialmente esta división, y desde entonces los mismos artistas han realizado también labores habitualmente reservadas a los críticos y a los curadores —construyen argumentos analíticos en torno a su obra—. Así, los grupos de trabajo que tienen una carga conceptual, como el que en este caso nos ocupa, han adoptado, parcialmente y siempre colaborando con esta figura, el papel del crítico para lograr definir discursivamente las intenciones de su trabajo, haciendo de este aspecto una piedra angular de su quehacer.⁴⁴

Es también esta apertura del discurso artístico lo que ha permitido proponer textos y análisis como el que aquí se presenta, incitando al debate en torno a la cuestión del rol funcional del arte y a la posibilidad de reconstruir la falsa contradicción que plantea una disyuntiva sobre si el arte consiste en un saber o en un hacer, esto es, en un oficio o una técnica productiva. Esta re-significación del arte, planteada por la interacción social, puede llegar a ser una vía de acceso a nuevas for-

43 Pilar Parcerisas, *óp. cit.*, 334.

44 Ursula Meyer, *Conceptual Art*, (Nueva York: Dutton, 1972). p.35.

mas orgánicas y sociales de la expresión humana, y permite desarrollar proyecto artísticos colaborativos, *ready-made-sociales* de los que todos podemos ser parte.

A manera de conclusión

La noción que se propone de *ready-made social* proviene directamente de cómo lo entendía Duchamp: tanto los objetos como los espacios, pueden tener una nueva vida al ser concebidos como parte del campo artístico. Pero esta re-significación del término *ready-made*, se propone extender el vocablo no sólo a los objetos o a los espacios, sino a todo lo equivalente y sujeto a la condición humano-social. Así, periodo, materia, vacío, individuo o grupo, están propensos a ser re-funcionados o re-valorizados en un arte libre, en un marco espacio-temporal de albedrío que puede provocar la re-interpretación y re-apreciación de éstos, involucrando además, la participación del equipo de trabajo dentro del tejido social, como un guía capaz de generar cambios significativos –o insignificativos– en la función del arte como generador de una memoria colectiva. En esta operación se crean materiales simbólicos que son generados como registro de la articulación de los distintos elementos que conforman a las obras. Es por tanto, que los proyectos que aquí se analizaron corresponden con dicha categoría, pero además, con la particularidad de que el público puede conocer los puntos de vista de los distintos colaboradores y no sólo del equipo de trabajo. Por ejemplo, en Internet se pueden encontrar los videos y audios con los testimonios de los colaboradores de los proyectos, y en los recintos se exhibieron piezas

–testimonios–, que se realizaron entre los distintos integrantes de las obras. Esto permitió tener una concepción ampliada del arte, es decir, el arte colaborativo como una visión extendida –con diferentes miradas y técnicas– que no se parece a otras formas de participación donde todas las acciones parecen estar determinadas. Así, estos *ready-made sociales* proponen la acción inminente de la reflexión, pero también de nuevas formas de exploración artística.

Registro
del proyecto
*Seis comidas
compartidas*,
2015.



Fuentes de consulta

BALANZINO, Manu. La historia del mantel y la servilleta. *The gourmet journal*. Disponible en: thegourmetjournal.com/noticias/la-historia-del-mantel-y-la-servilleta/ (consultado el 31 de agosto de 2017).

BISHOP, Claire. 2010-2011. Performance delegada. *Otra Parte*, número 22, verano.

CARERI, Francesco. 2002. *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.

DÍAZ GÓMEZ, Floriberto. *Comunalidad y comunalidad*. Disponible en: rusredire.lautre.net/wp-content/uploads/Comunidad.-y-0comunalidad.pdf (consultado el 31 de agosto de 2017).

El *ready-made* de Marcel Duchamp. 2014. *Madrid Arte Recicla*. Disponible en: idarterecicla.com/el-ready-made-de-marcel-duchamp/ (consultado el 25 de octubre de 2016).

El trueque. *Economies ws*. Disponible en: economia.ws/el-trueque.php (consultado el 31 de agosto de 2017).

Fluxus. 2017. *Walker reader*. Disponible en: walkerart.org/collections/artists/fluxus (consultado el 31 de agosto de 2017).

MEYER, Ursula. 1972. *Conceptual Art*. Nueva York: Dutton.

ORTIZ-ANTORANZ, Pedro. 2016. Reflexiones sobre un arte de interacción social. *Un mundo en común*, noviembre.

PARCERISAS, Pilar. 2007. *Conceptualismo(s) poéticos, políticos y periféricos: en torno al arte conceptual en España, 1964 - 1980*. Madrid: Ediciones AKAL.

ROBLES, Santiago. 2015. *Reparadora*. Disponible en: santiagorobles.info/reparadora-libro-de-artista/ y santiagorobles.info/reparadora/ (consultado el 8 de septiembre de 2017).

ROBLES, Santiago. 2016. *Seis comidas compartidas*. Disponible en: santiagorobles.info/seis-comidas-compartidas/ (consultado el 8 de septiembre de 2017).

ROCCA, Adolfo Vásquez. *Arte conceptual y posconceptual-La idea como arte*. Disponible en: margencero.com/almiar/arte-conceptual-duchamp-beuys-vasquez-rocca/ (consultado el 30 de octubre de 2016).

TAIBO II, Paco Ignacio. 2016. Porfirio Díaz, ¿héroe o villano? Conferencia presentada en la XVI Feria Internacional del Libro del Zócalo, Ciudad de México, México, 18 de octubre. Disponible en: youtube.com/watch?v=EUGKg0adkha (consultado el 31 de agosto de 2017).

VÁSQUEZ, Adolfo. 2013. Arte conceptual y posconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Volúmen 37, Número 1. Disponible en: revistas.ucm.es/index.php/NOMA/article/view/42567/40468 (consultado el 23 de octubre de 2016).

Glosario

Arte posmoderno: por oposición al denominado arte moderno, es el arte propio de la posmodernidad. La Edad Moderna es el tercer periodo histórico en que se divide la Historia Universal de Occidente y que se sitúa entre el encuentro de dos mundos (1492), la toma de Constantinopla por los turcos (1453) y la revolución francesa (1789). El periodo posterior hasta la actualidad se considera como la Edad Contemporánea. Las fechas de comienzo del arte postmoderno que se suelen sugerir son el año 1914 en Europa y los años 1962 y 1968 en Estados Unidos. Las obras clasificadas dentro del arte posmoderno, de una forma temática, a menudo giran en torno a la cultura del consumo, la cultura popular, la globalización, la combinación de arte de alta y baja clase así como entorno al papel y valor del arte en la sociedad. La obra del escultor Marcel Duchamp de título *La Fuente* (1917) es frecuentemente citada como un ejemplo de arte postmoderno temprano.

Cuaderno o bitácora de trabajo: libreta de registro en el cual diseñadores, arquitectos, artistas visuales y otros, realizan bocetos, toman notas de ideas o de cualquier otra información que consideran útil para desarrollar un proyecto. Su relevancia es tal que en los últimos años se han realizado exposiciones sobre las bitácoras de distintos artistas. El nombre bitácora se basa en los cuadernos de viaje que se utilizaban en los barcos para relatar el desarrollo del viaje y que iban situados en la bitácora (armario o cajón fijo a la cubierta del barco y cercano al timón, en el que se coloca la brújula). Aunque el nombre se ha popularizado en los últimos años a raíz de su utilización en las carreras gráficas, el cuaderno de trabajo o bocetos ha sido utilizado desde siempre por los artistas plásticos. Los científicos suelen desarrollar también bitácoras durante sus investigaciones para explicar el proceso y compartir sus experiencias con otros especialistas.

Comunidad: grupo de individuos que tienen ciertos elementos en común, tales como: idioma, costumbres, valores, visión del mundo, ubicación geográfica o roles. Por lo general, una comunidad se une bajo la necesidad o mejoramiento de un objetivo en común; aunque esto no es algo absolutamente necesario, pues basta una identidad común sirve para conformar una comunidad, sin necesidad de plantearse objetivos específicos.

Curador: es un mediador entre el artista y el público, entre la obra y la gente, entre la propuesta y el espacio de exhibición. Un curador es el encargado de generar un dis-

curso y decidir qué verá el público en una muestra y cómo lo verá. Por tanto, puede decirse que cuida del artista, de la obra y del museo, galería o recinto expositivo.

Fluxus: movimiento artístico de las artes visuales pero también de la música y la literatura. Tuvo su momento más activo entre la década de los sesenta y los setenta del siglo xx. Se declaró contra el objeto artístico tradicional como mercancía y se proclamó a sí mismo como un movimiento artístico-sociológico. Fluxus fue informalmente organizado en 1962 por George Maciunas (1931-1978) y tuvo expresión y flujo artístico en Estados Unidos de América, Europa y Japón.

Grupo social: conjunto de individuos que se relacionan entre sí y poseen una estructura organizativa común. Las personas dentro de un grupo, actúan de acuerdo con unas mismas normas, valores y objetivos acordados y necesarios para el bien común y la persecución de sus fines. Un grupo social se puede definir a partir de una serie de variables mensurables como: nivel económico, laboral, educativo, y cultural.

Informalismo: movimiento artístico que abarca todas las tendencias abstractas y gestuales que se desarrollaron en Francia y el resto de Europa tras la Segunda Guerra Mundial, en paralelo con el expresionismo abstracto estadounidense. Dentro de él se distinguen diferentes corrientes, como la abstracción lírica, la pintura matérica, la Nueva escuela de París, el tachismo, el espacialismo o el *art brut*.

Marcel Duchamp: artista francés nacionalizado estadounidense. Su obra ejerció una fuerte influencia en la evolución del movimiento Dadá del siglo xx. Al igual que el dadaísmo, abominó la sedimentación simbólica en las obras artísticas como consecuencia del paso del tiempo y exaltó el valor de lo coyuntural, lo fugaz y aquello relacionado con el pensamiento (calificó el trabajo de Henri Matisse como «retinal», es decir, un arte enfocado en satisfacer únicamente al ojo). El arte moderno y contemporáneo no podrían ser comprendidos de la misma forma sin la obra y figura de Duchamp. En 1915, acuñó el término *ready-made* para describir su arte «encontrado».

Minimalismo: corriente artística que utiliza elementos mínimos o básicos, asociando a todo aquello que ha sido reducido a lo esencial y que no presenta ningún elemento sobrante o accesorio. El término «minimal» fue utilizado por primera vez por el filósofo británico Richard Wollheim en 1965 para referirse a las pinturas

de Ad Reinhardt y a otros objetos de muy alto contenido intelectual pero de bajo contenido de manufactura, como los *ready-mades* de Duchamp.

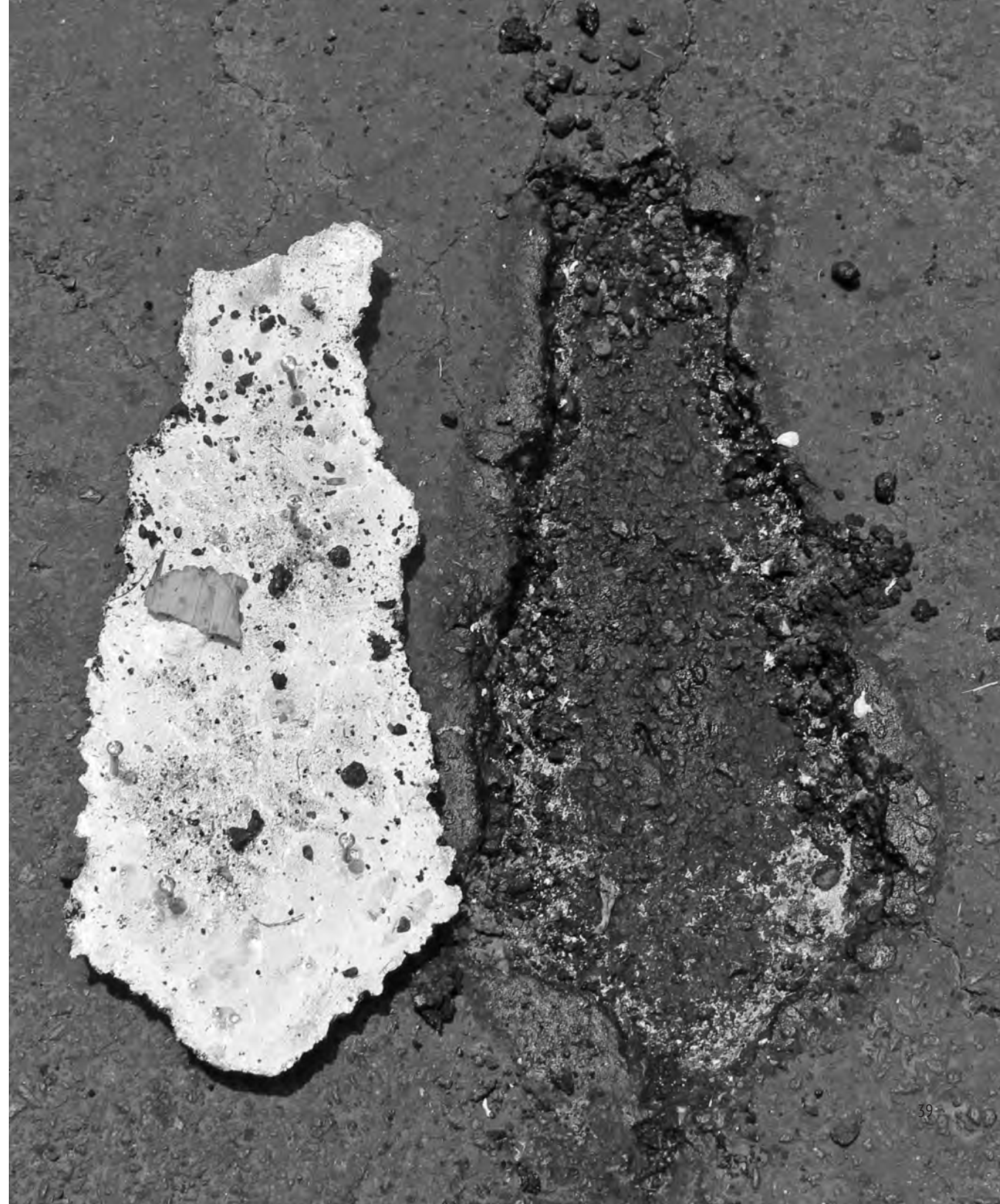
Obra de arte: producto de una creación en el campo artístico al que se le atribuye una función estética o social. Dada la clásica identificación del concepto de «arte» con las bellas artes, suele restringirse el concepto de obra de arte a los productos de éstas, sin embargo, esta noción ha sido cuestionada y desdibujada por el arte contemporáneo.

Percepción: manera en la que el cerebro de un organismo interpreta los estímulos sensoriales que recibe por primera vez, o a partir de una experiencia previa, a través de los sentidos seleccionando e interpretando la información para formar una impresión consciente de la realidad física de su entorno, de manera lógica y significativa.

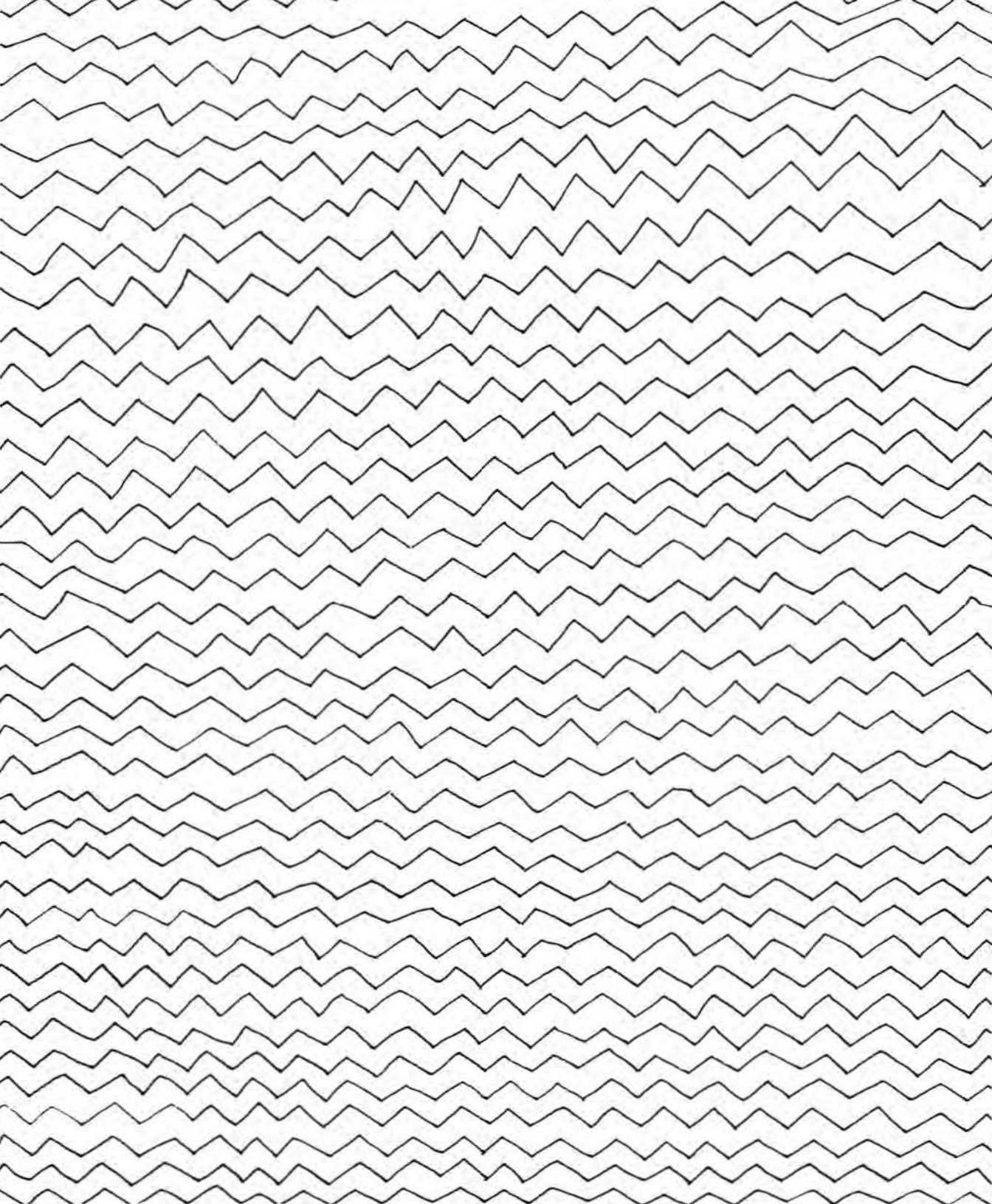
Performance o acción artística: es una muestra escénica que muchas veces involucra un importante factor de improvisación, en la que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética, juegan un papel principal. El término *performance* se ha difundido en las artes plásticas a partir de la expresión de arte en vivo. Está ligado al *happening*, al movimiento Fluxus, al *body art* y en general, al arte conceptual. También, la *performance* tiene parentescos con la acción poética, la intermedia, la poesía visual y otras expresiones del arte contemporáneo.

Ready-made: objeto extraído de un contexto original, desfuncionalizado y convertido en arte. Un *ready-made* es acuñado con la intención de invitar a su espectador a pensar y el término proviene de un acto practicado por primera vez en 1915 por el artista Marcel Duchamp, que consistió en titular «artísticamente» objetos producidos industrialmente, con una mínima o ninguna intervención, declarándolos de esta manera «obras de arte». Según Duchamp, «arte es lo que se denomina arte» y por lo tanto, cualquier cosa lo puede ser.

Ready-made social: término ampliado del concepto *ready-made* del artista Marcel Duchamp. El término re-interpreta y re-valora no sólo objetos o espacios, sino todo lo equivalente al sujeto y a la condición humano-social, como parte de una interacción artística colectiva.









Conclusiones y anexos

Conclusiones

Anexos

Créditos

Conclusiones



EL OBJETIVO GENERAL DE ESTE TRABAJO ha sido explorar una serie de proyectos artísticos englobados bajo la propuesta del término “arte colaborativo en el espacio público de la Ciudad de México”. Esta tarea se realizó transitando sobre cuatro ejes temáticos:

- i) Una genealogía que define las características de un artista y la función histórica del arte.
- ii) Las condiciones específicas que promueven el surgimiento del arte colaborativo.
- iii) El espacio urbano de la Ciudad de México entendido a partir de las obras planteadas.
- iv) La propuesta ampliada de un término que pueda ayudarnos a aclarar las prácticas colaborativas contemporáneas.

El trabajo de los *tlacuilos* (artistas en las culturas prehispánicas), consistía en simbolizar su tradición en términos de su relación con el espacio, origen y fin; es decir, respecto de su cosmogonía. Ellos eran los encarga-

Registro
del proyecto
*Seis comidas
compartidas*,
2015.

dos de estructurar, por medio de distintas representaciones, el conocimiento de su época. En oposición a la mayoría de las prácticas artísticas de nuestros tiempos, en las que se valora la autoría e individualidad, muchos de los trabajos de los *tlacuilos* eran de carácter anónimo, pues lo importante era contribuir a un fin común: proveer de conocimiento e identidad a una sociedad.

Con base en esto, es posible tender un puente histórico para afirmar que la función del arte en nuestros días continúa siendo la de generar memoria cultural e histórica, aunque el valor y el precio asociados con el arte, en ciertos contextos, se han vuelto equivalentes. La práctica tendría que trascender la generación de objetos de ornato para producir otros, derivados de experiencias que se relacionen imaginativamente con su entorno, y a partir de ello puedan colaborar con la construcción simbólica de la historia.

Teniendo en cuenta este vínculo entre arte y visión del mundo, entre generar memoria y dotar de sentido a la existencia, entre la referencia y la crónica de nuestros tiempos, reforzándola, transformándola o creándola es como el artista contemporáneo puede encontrar un lugar significativo en la sociedad y alejarse de una figura asociada con la banalidad o superficialidad, que en ocasiones suele estar asociada con el sector del mercado del arte que sólo mira hacia sí mismo.

•

El arte colaborativo surge en occidente como consecuencia de cambios políticos y económicos, marcados principalmente por la crítica antisistema lanzada desde los movimientos sociales de la década de los sesenta. A partir de ese momento, el mercado y las nuevas industrias tomaron

ejemplos, con fines meramente lucrativos, de la vida común de los ciudadanos que levantaban consignas emancipatorias. Es así como se desarrolla un nuevo modelo flexible, en el que el Estado paulatinamente se deslinda de las responsabilidades sociales, la producción laboral se dispersa (en contraposición a la centralización jerárquica del modelo anterior) y el trabajador se convierte en una especie de socio «independiente», que enarbola consignas como innovación, creatividad, cooperación, movilidad e interés por trabajar entre iguales, al mismo tiempo que su condición se vuelve cada vez más precaria.

La voluntad por colaborar en el arte surge y se distingue de otras propuestas artísticas de participación social —como el arte relacional—, porque busca desdibujar lo más posible las estratificación entre los distintos elementos que conforman sus obras. Esto tiene como consecuencia que los proyectos se configuren desde un inicio por un grupo de personas que apelan a la inteligencia de lo común, a objetivos colectivos y no a la singularidad del artista, permitiendo establecer métodos que contemplen los saberes de disciplinas ajenas al campo artístico. Es así como en este tipo de práctica, las relaciones horizontales que generan los colaboradores de los proyectos buscan atender intereses comunes, de tal manera que todos se beneficien del procedimiento y de los resultados obtenidos. Es decir, todos elaboran los bienes colectivos, para después hacer uso de ellos.

En el arte colaborativo se genera un espacio temporal en el que la lógica acumulativa de capital pierde sentido. Los colaboradores ya no están trabajando para las necesidades de alguien más —de una otredad que va a retribuir el tiempo dedicado a la atención de sus menesteres con un satis-

factor monetario—, sino que, al percibir que ciertos intereses están siendo atendidos de forma voluntaria y colectiva, se involucran en los objetivos comunes, pues el beneficio propio se encuentra contenido en el desarrollo de la obra artística.

•

Modelos fortalecidos recientemente, que defienden la ubicuidad de lo artístico, así como la desmaterialización del arte, se han encaminado hacia estrategias de representación que parten de acciones cotidianas y universales tales como caminar, conversar y alimentarse. Esto, sumado a la fragmentación social inherente a las grandes ciudades, ha convertido al artista transeúnte en explorador urbano, en una especie de naturalista que camina por la ciudad redescubriendo su ecosistema, haciéndola su objeto de estudio y laboratorio de experimentación. Es así como el proceso artístico plasmado en *Seis comidas compartidas* actúa, dentro de la gran urbe, a partir de acciones sencillas como la preparación y el consumo de alimentos, las cuales buscan combatir la ruptura, ya presente, del sentido de comunidad.

Debido, entre otros factores, a las condiciones laborales actuales y al ritmo de vida en las grandes urbes, los ciudadanos no se conocen entre sí, no se ayudan y no comparten sus bienes. En contraste, bajo la modalidad de las acciones colaborativas, la obra artística puede enfocarse en construir un proyecto colectivo, ya no para crear objetos o piezas tradicionalmente consideradas como arte público, sino para promover encuentros que puedan derivar en alternativas de organización de una sociedad y un espacio público fragmentados. El proyecto está conformado por gestos poéticos que no buscan actuar como beneficencia pú-

blica, pero que tienen una intención de reparar, aunque sea temporalmente, algo tan sutil y a la vez tan concreto como una comunidad rota, la distancia entre un grupo de personas y la historia de su entorno, o el deteriorado estado de calles y banquetas que sirve como metáfora de la situación social de un país.

Seis comidas compartidas constituyó una ruptura del hábito de un lugar, así como una invasión con miras a restituir la función social de un entorno urbano, lo que facilitó por un momento la identificación de los miembros de una comunidad fugaz. Fue un lugar de encuentro que aportó un sentido distinto a la vida cotidiana de un grupo pequeño. Se estableció una dinámica extracotidiana que se volvió cotidiana por un tiempo y después desapareció.

•

El arte conceptual es un movimiento que apareció a finales de los años sesenta con manifestaciones muy diversas y fronteras no del todo definidas, pero que tenían en común la idea central de que la «verdadera» obra de arte no era el objeto producido por el artista, sino la exposición de «conceptos» e «ideas», que contenían un fuerte componente heredado de los *ready-mades* de Marcel Duchamp. Si, en términos generales, un *ready-made* es un objeto extraído de su contexto original, desfuncionalizado, convertido por decreto en arte y planteado para forzar al espectador a pensar, ¿puede el proyecto *Seis comidas compartidas* ser leído como una serie de acciones realizadas en colaboración con trabajadoras sexuales y jóvenes en situación de calle, cuyos registros son extraídos de su contexto original y reunidos para forzar al espectador a reflexionar?

En este sentido duchampiano, no sólo los objetos y los espacios pueden ser concebidos como parte del terreno del arte, sino todo aquello que concierne al individuo y a la condición comunitaria. Por lo tanto, el *ready-made-social* se lleva a cabo en el momento en el que todos los factores que constituyen a los proyectos se están relacionando entre sí: contexto, colaboradores y acciones. Este entramado de relaciones produce materiales simbólicos que sirven como testimonios de lo ocurrido en el espacio público, son registros de las acciones creadas de una forma singular –y a la vez colectiva– que le permiten al público conocer los puntos de vista de los distintos colaboradores que configuraron los proyectos. Por eso es que las plataformas expositivas son una parte fundamental de la obra, en tanto que permiten, de distintas formas, socializar lo experimentado.

Los vestigios de los proyectos que aquí se analizan implican una versión ampliada del arte, es decir, una versión extendida de la práctica colaborativa que fomenta explorar nuevas fronteras de este concepto, las cuales no están determinadas por la visión solitaria del artista. Al amparo de esta riqueza de perspectivas es que la función del arte como generación de memoria e identidad adquiere sentido.

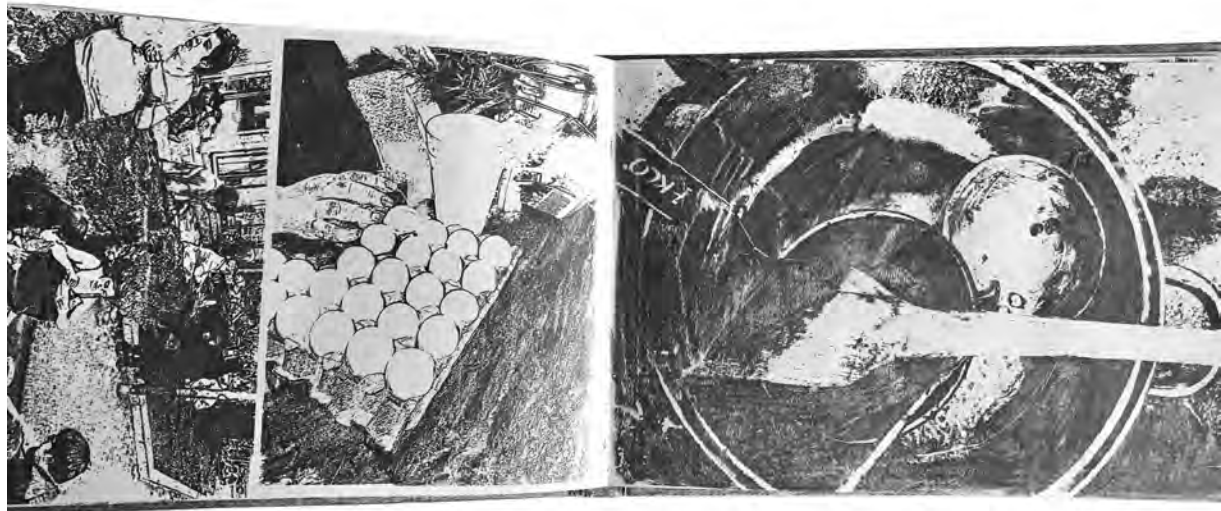


Registro del proyecto *Seis comidas compartidas*, 2015.

Registro
del proyecto
*Seis comidas
compartidas,*
2015.



ANEXOS



Seis comidas compartidas

FEBRERO-MAYO, 2015.

Plaza de la Alhóndiga, Centro Histórico de la Ciudad de México.

Colaboración entre un grupo de trabajadoras sexuales, personas en situación de calle, el equipo de trabajo e invitados.

Erika, Reyna, María, Martha, Genaro, Lupe, Arturo, *La mamá*, el *Johnny Walker*, *Chapito Guzmán*, *El gato*, Meli, Elena, Ricarda, Maribel, Mauricio, Alberto, Ángeles, *Miss Baby Baby*, Nidia Rojas, Marilia Castillejos, Álvaro Caudillo, Diego Gallardo, Santiago Robles, usuarios de la plaza e invitados.

Curaduría: Ricardo Pavel Ferrer Blancas, Pedro Ortiz-Antoranz.

Institución organizadora: Ex Teresa Arte Actual.

Introducción

La plaza de la Alhóndiga, que linda con la esquina donde cruzan las calles de Corregidora, Roldán y Soledad en el Centro Histórico de la Ciudad de México, alberga la huella física de un canal de agua que transitó por ese lugar desde la época prehispánica hasta 1939, año en el que la administración de la ciudad lo desecó por completo.

Este canal, también llamado acequia, comunicaba al centro de la ciudad con la zona de Xochimilco, lugar que constituyó el vivero principal de la ciudad hasta la primera mitad del siglo xx. La zona de chinampas era la hortaliza que abastecía a la gran ciudad. Durante el periodo co-

Cuaderno de trabajo del proyecto *Seis comidas compartidas*, 2015.

lonial, el canal prehispánico fue bautizado como Acequia Real y hasta su desaparición continuó transportando personas y distintos productos comerciales. Tres grandes mercados se abastecieron de esta acequia a lo largo de los siglos: el de México-Tenochtitlán, el del Volador (desde finales del s. XVIII hasta 1860) y el de La Merced (de 1861 a 1957). Teniendo esto en cuenta, se puede apreciar de forma general la importancia que tuvo este cuerpo de agua en distintos periodos históricos. Antonio García Cubas escribió en *El libro de mis recuerdos* (1904):

Entre las nueve y las diez de la mañana, hora en que sale el sol [...] empezaba a bañar con sus ardorosos rayos la famosa y sucia calle de Roldán, las familias abandonaban el canal [...] bien abastecidas de flores y no pocas, además de hortaliza y legumbres.

A principios de la década de 1980, en la calle de Corregidora, el Departamento del Distrito Federal reconstruyó un tramo de varias decenas de metros del antiguo canal, el cual se llenó de agua nuevamente. También se reconstruyó el puente de la Alhóndiga en la plaza, aunque al parecer esto se realizó sin que mediara un análisis histórico del mismo, dado que la forma y los materiales utilizados son distintos de los originales. El puente se volvió de medio arco y cantera.



Arriba:
Plaza de la
Alhóndiga,
finales del
siglo XIX.

Abajo:
La misma
plaza en la
actualidad.

Antecedentes del proyecto

Actualmente, la Plaza de la Alhóndiga es un sitio donde se comercializan, legal e ilegalmente, diversos productos y servicios: bolsas de mano, ropa para bebé, comida, tepache, masajes, plantillas ortopédicas, películas, mochilas, medias, pijamas, medicamentos milagrosos y demás. Pero sobre todo, es un sitio en donde sus usuarios comen, descansan, pasean. Del mismo modo, en este entorno un grupo diverso de trabajadoras sexuales ofrecen sus servicios, sin embargo esta actividad no resulta evidente para el ojo poco entrenado ya que ellas no muestran su cuerpo ni se visten de un modo diferente al del resto de los usuarios de la plaza. También algunas personas en situación de calle utilizan la plaza como espacio de recreación, para consumir narcóticos y para pernoctar.

El encuentro inicial con las trabajadoras sexuales de la plaza fue accidental. La idea original consistía en realizar una serie de instalaciones efímeras en este espacio público que ayudaran a traer a la luz la importancia que el canal de agua había tenido tiempo atrás. Sin embargo, en cuanto comenzamos a trabajar ahí, varias personas se acercaron y de manera voluntaria comenzaron a ayudarme en mi tarea.

Johnny Walker, persona en situación de calle y quien posteriormente se convertiría en parte importante del proyecto, comentó el día que nos conocimos: “Ustedes están haciendo un *performance* aquí y algo tienen que querer decir con todo esto.” Y así fue. Tras algunas sesiones de trabajo entendimos que el enfoque del proyecto debía cambiar y que debía abandonar la idea de instalar objetos en el entorno.

Como antecedente a la parte esencial del proyecto, y con el objetivo de acrecentar los vínculos de confianza que había comenzado a crear con los usuarios de la plaza, inauguramos un puesto de trueque junto al puente de la Alhóndiga. Trajimos nopales y jitomates del mercado de La Merced y los ofrecimos a cambio de cualquier objeto que las trabajadoras sexuales, los jóvenes en situación de calle o cualquier usuario de la plaza nos quisieran intercambiar. De un lado del puesto se encontraban los productos que entregaríamos y del otro los que recibíamos. Ellas nos ofrecieron principalmente condones, lápices labiales, peines y pasadores. Ellos nos dieron cartones, plumas, alcohol y hasta unas llantas. Intercambiamos todas las verduras por objetos.



Policías en el puesto de trueque.

Días más tarde, regresamos al puente de la Alhóndiga con un mantel de pícnic y cuatro kilos de tortillas. Colocamos el mantel en el suelo, nos sentamos y esperamos. Al poco tiempo se acercó María y dijo: “Ya me dijeron que son artistas y yo soy la maja alcohólica. Retrátenme”.

Al poco tiempo se reunió un grupo nutrido de chicas y entre todas fueron aportando distintos alimentos adquiridos en los locales aledaños bajo el argumento de que las tortillas por sí solas no servían de mucho.

Nuestro pícnic estaba armado. Las chicas nos contaron algunas historias, la mayoría desgarradoras, sin embargo fueron testimonio de la fuerza que tienen y de su convicción por salir adelante a pesar de las adversidades. Les propusimos que podíamos volver en repetidas ocasiones, una vez por semana, y que podríamos volver a organizar esta actividad. Estuvieron de acuerdo y establecimos que cocinaríamos y comeríamos en ese mismo espacio, de preferencia los domingos porque es su día de descanso. Las seis comidas compartidas habían comenzado.

Seis comidas compartidas

Objetivos:

- Generar un espacio de convivencia e intercambio con grupos sociales de un sitio específico.
- Realizar una serie de acciones en colaboración que apunten hacia un fin común y que se puedan vincular históricamente con el lugar donde son realizadas.
- Incidir en ciertas dinámicas sociales y económicas de la Plaza de la

Alhóndiga, buscando generar relaciones equitativas: *todos cocinamos, todos comemos*.

- Realizar acciones públicas dentro de una plaza comercial cuya finalidad no sea la acumulación de un capital económico. El intercambio de experiencias y el aprendizaje que se genera, a partir de cocinar y compartir en colectivo, es el resultado significativo.

En *Seis comidas compartidas* –iniciativa de Santiago Robles– un grupo de artistas, trabajadoras sexuales y jóvenes en situación de calle organizaron una serie de reuniones para preparar alimentos y compartirlos a modo de pícnic en la Plaza de la Alhóndiga, en el Centro Histórico de la Ciudad de México. El entorno urbano se concibió como un lugar de exploración, descubrimiento y restitución de la función social de una plaza pública, bajo la premisa «todos cocinamos, todos comemos».

El proyecto surgió del trazado de una ruta que señala la importancia histórica de un sitio y del encuentro azaroso con personas que lo habitan en el presente; hombres y mujeres jóvenes, de mediana y avanzada edad, que utilizan sus jardinerías, banquetas y rincones para buscar el sustento, dormir, alcoholizarse y consumir estupefacientes.

Robles logró insertarse en el espacio propiciando una nueva interrelación de subjetividades y experiencias diversas en torno a la realización de una actividad colectiva, extracotidiana e informal. *Seis comidas compartidas* se lee como un experimento de articulación social, de comunidad, de intercambio y arraigo, en un lugar en donde, o se está de paso o se habita en condiciones precarias.

Karina Ruiz

A continuación se presenta una selección de la crónica del proyecto:

Primera comida. Caldo de nopal

VIERNES 3 DE ABRIL. *Colaboradores:* Nidia Rojas, Erika, Martha, *Chapito Guzmán*, Genaro, Lupe, Maribel, Ángeles, Arturo, *La mamá* y usuarios de la plaza.

Decidimos que esta primera sesión estaría vinculada históricamente con el entorno urbano a partir de los productos de hortaliza que utilizaríamos para preparar la comida: nopal, jitomate, chile, jamaica y demás.

MENÚ: Caldo de nopal con jitomate y agua de jamaica.

Erika nos cuenta que ella no es trabajadora sexual sino que acompaña y protege a las demás chicas cuando tienen a un cliente. Las espera afuera de los hoteles o las casas mientras realizan su labor y así gana algo de dinero como vigilante y auxiliadora. Genaro nos cuenta que es carpintero pero que debido a su alcoholismo lo perdió todo, dejó a su esposa y se dedicó a vivir en la calle: «Cuando tomo mucho, vomito y vomito sin parar, me pongo muy mal, me dan ataques».

Maribel se disculpa y se va a ver si levanta «clientela». Regresa y se vuelve a ir varias veces a lo largo de la sesión. Poco a poco la olla comienza a llenarse con los ingredientes. Continuamos platicando en lo que se cocinan. *Chapito* y Erika van a comprar tortillas. Nidia dirige las acciones y toma fotografías.



Segunda comida. Sopa de tortilla

DOMINGO 12 DE ABRIL. *Colaboradores:* Maribel, Erika, Reyna, pareja de Reyna, Elena, Lupe, Ángeles, *Chapito Guzmán*, *Miss Baby Baby*, Diego Gallardo y usuarios de la plaza.

MENÚ (Propuesto por Erika): sopa de tortilla con aguacate, queso rallado y crema; agua de sabor y refresco.

Cocinamos y platicamos hasta que un joven sumamente drogado se acerca con nosotros. Su presencia resulta incómoda porque se le queda viendo fijamente a Reyna durante un rato largo y después, súbitamen-

te, la intenta besar en la boca. Ella lo empuja, lo corre y le dice que ya hablarán cuando se deje de portar mal. «¡Cuando me deje de portar mal ya verás!», le contesta él y se va. Reyna comienza a llorar y nos cuenta que él fue su marido pero que ahora está en situación de calle. Lloro, nos dice, por lo mal que se siente de verlo en esas condiciones. Nos relata también que la golpeaba y que estuvieron juntos siete años. Continuamos cocinando y le trajimos un refresco para que se sintiera mejor.



Tercer comida. Huevo en salsa

DOMINGO 19 DE ABRIL. *Colaboradores: Erika, Reyna, El gato, Chapito Guzmán, Johnny Walker, Miss Baby Baby, María, Genaro, Ana Julia Mizher y Álvaro Caudillo.*

MENÚ (Propuesto por Reyna): Huevo en salsa, agua de sabor.

Llegamos a la plaza y descargamos las cosas del auto. Nos estacionamos y cuando llegamos a la plaza, ya están las demás junto al puente encendiendo el anafre. *Miss Baby* nos cuenta que nuevamente vino el señor de la barbacoa y le dijo: «Espero que ahora sí ya sepas prenderlo», y así fue. Al poco tiempo aparece Ana Julia, nuestra invitada a esta sesión, le entusiasmó mucho el proyecto y quiere colaborar con nosotros. Llega también *Johnny Walker* y nos da gusto pues no lo habíamos vuelto a ver desde el día que estábamos colocando las verduras en el entorno. Tiempo después llegan *Chapito*, *Erika* y *Reyna*. Manos a la obra.

Cuarta comida. Enfrijoladas

DOMINGO 26 DE ABRIL. *Colaboradores:* Mauricio, Erika, *Chapito Guzmán*, Ángeles, Álvaro Caudillo, Reyna, pareja de Reyna, Christian Barragán, Martha Delgado y distintos usuarios de la plaza.

MENÚ (Propuesto por Erika): Enfrijoladas con jamón, queso y agua de sabor.

Chapito le avisa a la ex pareja de Reyna que la noche anterior había venido un joven a buscarlo pero no lo encontró. Por lo que entendimos, este joven acaba de salir del reclusorio y quiere saldar cuentas pendientes con él, a lo que la ex pareja de Reyna contesta: «Es de arre, es de arre», y lo repite muchas veces más. Erika nos explica que la frase «es de arre» quiere decir que será un enfrentamiento «a morir». Esperamos que nunca coincidan.



Quinta comida. Albóndigas

DOMINGO 3 DE MAYO. *Participantes:* María, Erika, Elena, Meli, Lupe, su hermana y su sobrina, *Chapito Guzmán*, Mauricio, Álvaro Caudillo y distintas personas de la zona.

MENÚ: Albóndigas en salsa de jitomate y refresco.

En esta ocasión *Chapito* está muy drogado y violento. Nos desconoció cuando llegamos, nos tardamos en que nos reconociera. Tiempo después se acerca a la zona del puente, se pelea con la gente de los alrededores y luego se esconde en una jardinera junto a nosotros e intenta fumar piedra. Su encendedor no funciona y él se encuentra en un estado poco conveniente entonces no logra encender su producto: ¡Chingas a tu madre, Dios!, grita señalando al cielo. Cuando por fin consigue fumar, le da un ligero ataque físico, comienza a temblar sin control. Antes de que pudiéramos ayudarlo se recupera, nos quita, se cambia de lugar e intenta dormir. Unos minutos después desaparece y no vuelve a la zona del puente en el tiempo que estuvimos ahí.



Sexta comida. Mole de olla

DOMINGO 17 DE MAYO. *Participantes:* Papá de Lupe; Lupe, su hermana y su sobrina; otra Lupe, Mauricio, Reyna, *Johnny Walker*, *Chapito Guzmán*, señor con muñeca, *El chaparro*, María, Ángeles, Erika, zapatero, *Miss Baby Baby*, Álvaro Caudillo, *El gato*, Marilia Castillejos y personas de la zona.

MENÚ (Propuesto por Meli): Mole de olla, agua de sabor y refresco.

Queda listo el mole, comenzamos a comer. De pronto sucede algo lamentable, *El Chapito* comienza a discutir con el señor de la muñeca y comienzan a golpearse. El señor se quita la playera y asume una posición como de boxeador. Se besa el anillo de su mano: «Contra lo que tope, me vale verga». La gente de alrededor se reúne a observar, de pronto todo se concentra en la pelea aunque es lenta y extraña, ya que los dos están muy alcoholizados y drogados.



DOMINGO 24 DE MAYO. *Participantes:* Lupe, *Chapito Guzmán*, amigo de *Chapito*, María, señora María, Ricarda, zapatero, *Johnny Walker*, *Miss Baby Baby*, Marilia Castillejos, Álvaro Caudillo, niños de la zona.

MENÚ (Propuesto por todos): Nopales con queso, distintos postres y agua de jamaica.

Termina la sesión, nos despedimos con mucho cariño, levantamos las cosas y limpiamos. María nos dice que nos acompañará al museo el día de la plática con el público. Siempre vamos a estar agradecidos con la comunidad de la Plaza de la Alhóndiga por habernos recibido. Todos somos personas distintas antes y después de haber participado en estas seis comidas compartidas.

Exhibición y conclusiones

*That's the thing about this sort of work,
he told himself, and was very pleased with the thought,
it isn't so much what you learn as it is the people you meet.*

Ernest Hemingway

CONSIDERAMOS QUE UNO DE LOS OBJETIVOS más significativos que se cumplieron como parte del proyecto fue el haber generado un espacio de convivencia e intercambio con distintas personas que finalmente se convirtieron en nuestras amigas. De esta manera se logró construir una acción colaborativa-estética-pública que funcionara como parte de la vida cotidiana, es decir, de una realidad específica. Es verdad que no todas las personas que participaron en el proyecto lo hicieron de manera continua ni de la misma forma, pero precisamente esto es un reflejo de la vitalidad de las acciones y de la dinámica del contexto. Algunas chicas participaban con la elaboración de la comida por cierto tiempo, luego iban a buscar a sus clientes, después regresaban a degustar lo cocinado.

Salvador Novo describe en su libro *Los paseos de la Ciudad de México* (1974) cómo es que el virrey Revillagigedo instituye en 1790 el Paseo de la Viga, el cual se extendía precisamente por un costado de la Plaza de la Alhóndiga, sobre la actual calle de Corregidora. Este paseo, además de cumplir una función meramente recreativa para la sociedad novohispana y la que le sucedió, sirvió para que la ciudadanía entrara en contacto con los productos de hortaliza que se cosechaban en las afue-

ras de la ciudad y se trasladaban al centro para ser vendidas. Es decir, en la zona se consumían y circulaban alimentos, y aunque en la actualidad continúa el consumo de productos a través de distintos comercios, el proyecto *Seis comidas compartidas* logró vincularse con el momento histórico mencionado de una manera diferente, mediante acciones en colaboración que no tuvieron como finalidad la generación de un capital económico, sino el compartir una experiencia comunitaria a partir de establecer relaciones equitativas.

Los distintos tipos de intercambio que el proyecto propició con los habitantes de la Plaza de la Alhóndiga cambiaron la forma bajo la cual entiendo a la ciudad y a los proyectos que se llevan a cabo en sus espacios públicos. Todo se basa en negociaciones, dado que estos espacios son de todos y de nadie a la vez. Las mujeres de esta zona son personas que logran salir adelante a pesar de todas las dificultades que enfrentan, además de dedicarse a una profesión que es mal vista por la mayor parte de la sociedad. Detrás de cada una de estas mujeres hay grandes y trágicas historias como madres, trabajadoras, amigas y cocineras que entienden de una manera completamente distinta el espacio público pues es su sitio de trabajo y al mismo tiempo su hogar. A él pertenecen y en él se desarrollan cotidianamente.

Quizás el proyecto les retribuyó algo a las chicas: muchas de ellas no habían convivido entre sí. No conocían sus nombres ni habían intercambiado experiencias. Ahora han trabajado juntas para un fin común y eso establece un precedente importante. Quizás en el futuro no necesitan que una persona de fuera venga a proponerles un proyecto para que puedan colaborar entre ellas.



Ex Teresa
Arte Actual.

Seis comidas compartidas se presentó, en formato de charla, en el Museo Ex Teresa Arte Actual de la Ciudad de México el día miércoles 29 de julio de 2015. Como parte de la presentación, se incluyó una mesa con dibujos, fotografías, una selección de los objetos intercambiados en el puesto de trueque, distintos audios y el cuaderno del proyecto. También hubo una presentación oral acompañada de proyección de fotografías y finalmente se abrió la sesión al diálogo con el público, el cual participó de manera vigorosa. Le llovieron preguntas a *Miss Baby Baby*.



Publicación
editada por
Tres Nómada
y Ex Teresa
Arte Actual.



Dibujos
de la serie
*Seis comidas
compartidas*,
2015.

Reparadora

SEPTIEMBRE, 2015-SEPTIEMBRE, 2016.

Distintas rutas a través de la Ciudad de México.

Colaboración entre el equipo de trabajo, vecinos e invitados.

María José Ramírez, Diego Gallardo, Diego Aguilar, Diego Andrés García, Christian Barragán, Alejandra Guerrero, Nidia Rojas, Santiago Robles, vecinos e invitados.

Caminar una calle implica conocerla

¿Cuándo ocurrió la modernización de la Ciudad de México? ¿Cuándo se llevó a cabo el hechizo que ahora parece más bien una maldición, esa de ríos entubados, deforestación, segundos pisos vehiculares y autopistas urbanas? ¿Cuándo la calle se convirtió en el espacio común de los desposeídos? ¿En qué momento la ciudad se volvió ese bloque gris que nos separa de la naturaleza, y en el que sus habitantes parecen correr constantemente el peligro de ser devorados o expulsados?

¿Por qué la aspiración de la mayoría de la población es hacerse de un automóvil para ya no tener que usar el transporte público, ni caminar al trabajo o a la escuela? ¿A partir de qué momento la noción de progreso significó imponer el bienestar personal por encima de los intereses de la comunidad? ¿Cómo se recupera el sentido de comunidad? ¿Cuántas veces observamos en el alto de un semáforo a un vehículo de transporte público atiborrado de personas junto a una camioneta de lujo, diseñada para seis pasajeros, en la que sólo viaja uno?

¿Por qué los ciudadanos permitimos que sucesivas capas de asfalto nos separen del medio ambiente? ¿No podríamos idear una manera menos contaminante, aislante, gris e invasiva para poder desplazarnos? ¿Por qué la naturaleza forzosamente tiene que ser concebida como la otredad que hay que desaparecer en pro del desarrollo urbano? ¿No hay manera de construir un futuro común?

¿Cuántas horas al día pasa en promedio un habitante de la Ciudad de México en el coche? ¿Por qué avanzamos colectivamente hacia un callejón sin salida y todos los esfuerzos parecen seguir apostándole a la utilización de energías no renovables? ¿La ciudadanía organizada no es capaz de imaginar alternativas y llevarlas a cabo? ¿Qué esfuerzos son necesarios para volver a hacer nuestros los espacios que hoy en día nos resultan ajenos y, con frecuencia, agresivos?

¿Qué se puede hacer cuando los servidores públicos no cumplen con su labor o benefician sólo a un pequeño sector de la población? ¿Por qué en nuestro país la vía pública se encuentra comúnmente en un estado físico deplorable? ¿Por qué hay colonias en que las calles e infraestructura se encuentran en buen estado y otras en donde el deterioro es evidente y obstruye la vida pública? ¿Cómo hacen los peatones para sobrevivir a la falta de cruces adecuados, para subir y bajar esos puentes que llevan de un lado a otro de enormes avenidas, casi siempre solitarios y de pesados escalones?

Las ciudades son vastos depósitos de historia que pueden ser leídos como un libro si se cuenta con el código apropiado; son sueños colectivos cuyo contenido latente se puede descifrar. Los pasajes son cruceros no sólo de transeúntes y cosas, sino de pensamientos y voluntades con

múltiples orígenes. Y es justamente ahí, en este eclecticismo, donde se encuentra la vacuna contra las ortodoxias. En las fisuras de las calles está el desgaste de la ciudad, haz y envés inevitable de su paisaje. Rellenar los huecos revela lo que no está, lo que se deshizo a base de minutos, días y años, a causa del paso de miles de personas, esa historia que han cantado los poetas: no hay que reescribirla, sino escucharla.

Si restaurar es simbólicamente una vuelta al pasado, la reparación busca realizar ese mismo viaje con un sentido práctico, con el objetivo de devolverle su utilidad. En el antiguo arte japonés del kintusgi, en donde las fisuras se celebran y se evidencian con oro, Reparadora completa las partes rotas de un espacio público deteriorado que nos pertenece a todos. Este proyecto asume que para recuperar las calles, para reparar lo que está roto en el tejido social y volver a sentir el espacio público como lo que es, nuestro y de todos, hay que salir y tomar acciones, no en beneficio propio, sino a favor de la comunidad que somos, y del espacio público que recorreremos y habitamos.

Reparadora cubre con materiales perecederos los huecos del pavimento, y aunque una vez terminado de aplicar el relleno la obra brille y parezca unir lo que se encontraba fragmentado, con el paso de los días el hoyo volverá a ser visible, al igual que una memoria colectiva que es imposible negar: ahí están las capas, los días, los años, los sexenios superpuestos, los monumentos, las huellas en el cemento social que una vez estuvo fresco.

Reparadora no salva a nadie ni a nada, incluso no repara. Reparadora visibiliza el fallo de la ruta elegida. Reparadora representa una ruptura. Caminar una calle implica conocerla, hacerla propia.

María José Ramírez, Santiago Robles, Christian Barragán.

El proyecto consistió en realizar reparaciones simbólicas en calles y banquetas de la Ciudad de México a partir de materiales efímeros que se transportaron por distintas rutas con ayuda de *Peligro*, un carro robado de un supermercado.

Debido al color naranja de su superficie, y por contraste con el gris del asfalto, las reparaciones cobraron un papel protagónico en el paisaje urbano donde fueron realizadas, extrayendo del anonimato a los baches y grietas.

Peligro, 2015.





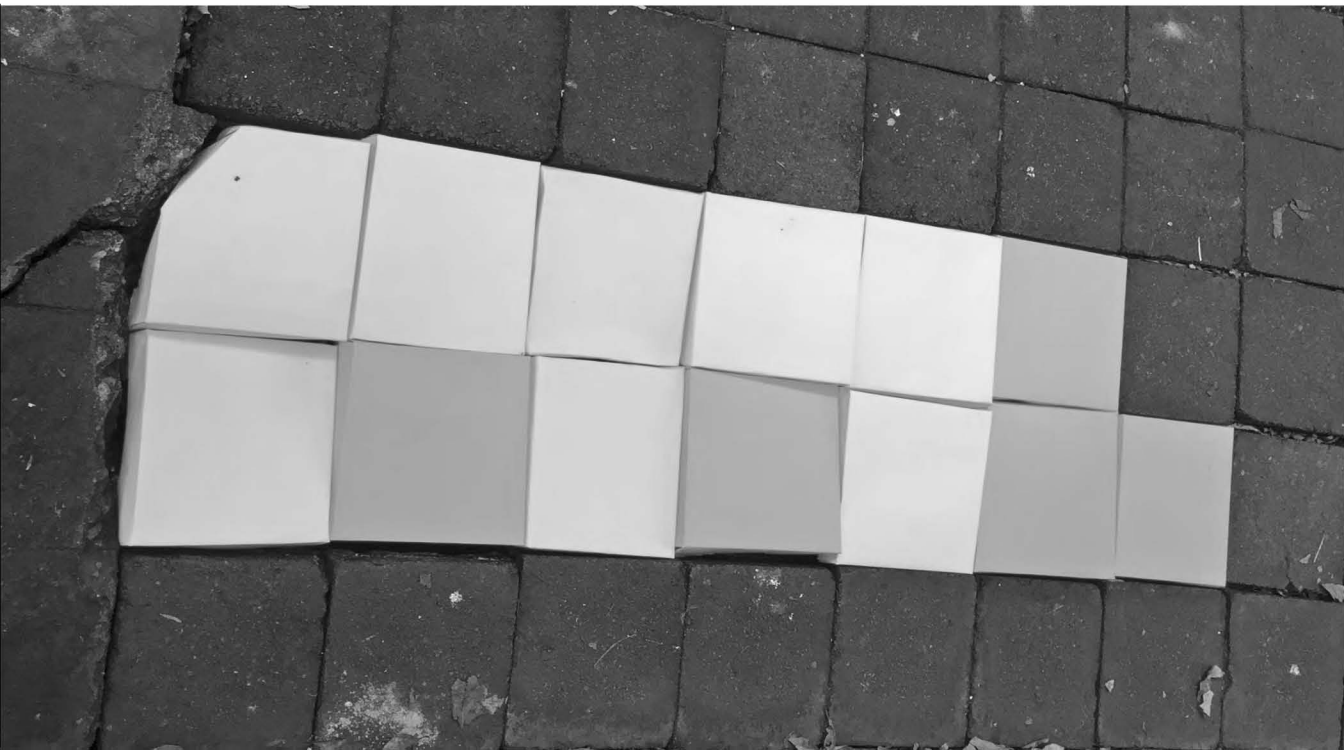
Ciudad rota

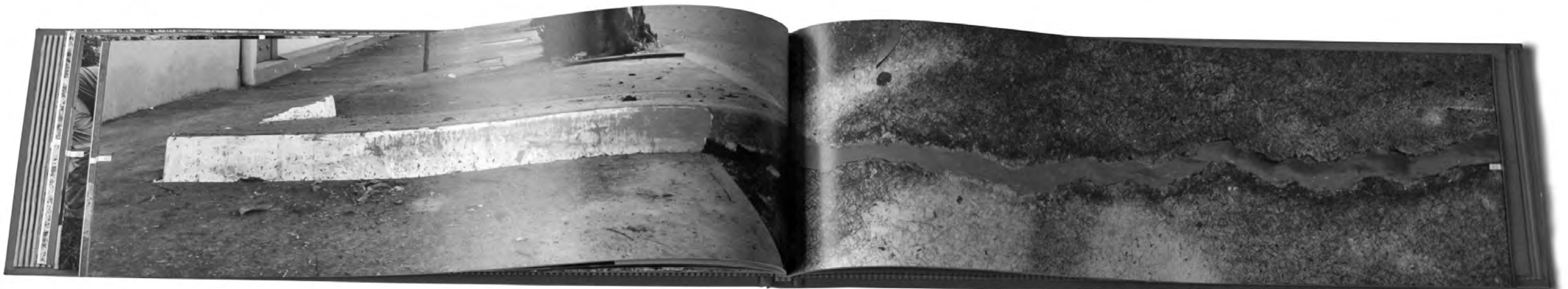
DE NOCHE, LA CIUDAD DE MÉXICO es un cúmulo de luces sobre el lomo de un gran monstruo. A la distancia ese cúmulo, aunque formado por millones de luces diminutas, aparenta un mar, una unidad que en silencio se va devorando los cerros con su luz. Desde la hostil periferia en donde se han construido esos larguísimos corredores de casas de interés social —parte fundamental del problema de movilidad que padece la urbe—, todavía nos es posible leer en ella los espejismos de la modernidad. Durante el día, el monstruo ruge, levanta y tuerce sus extremidades plagadas de automovilistas salvajes. No hay unidad, sino millones de habitantes apurados que recorren los vestigios de un cuerpo desarticulado por dentro y por fuera.

La ciudad es algo roto, pues nuestra experiencia en ella es fragmentaria. La vida se ve interrumpida por lapsos de tráfico, limbos en donde los vendedores de pan de nata auguran horas eternas dentro de vehículos, privados o públicos. No hay continuidad para transitar con eficiencia y libertad. Si la fractura o fisura es algo que separa, que rompa con la continuidad, también las obras públicas que entorpecen o de plano impiden avanzar al peatón, son una fractura, aun cuando tengan la apariencia de obras conciliadoras.

(Extracto del cuaderno de trabajo del proyecto).



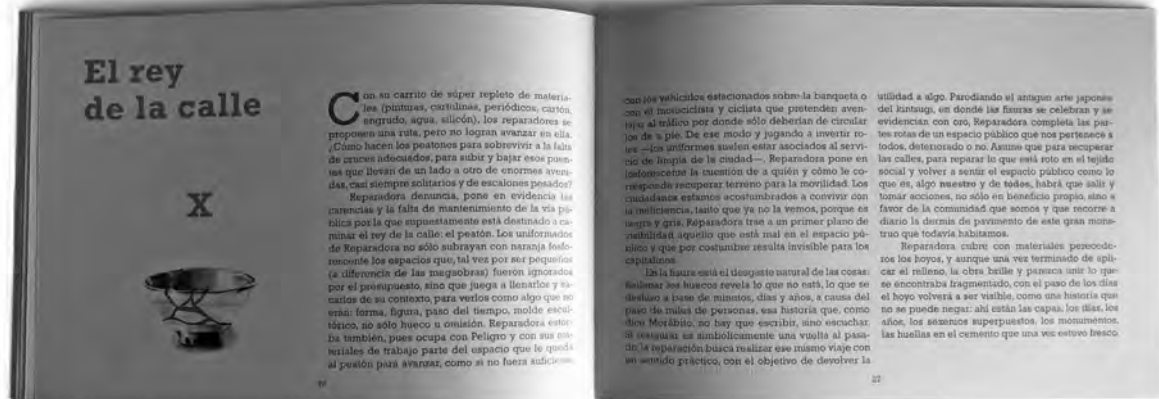




*Reparadora.
Registro de
las acciones,
2015.*



Reparadora.
Cuaderno de
trabajo, 2015.



Exhibición

Polyforum Siqueiros, Ciudad de México.

25 de agosto al 16 de octubre, 2016.

Curaduría: Christian Barragán

Para la muestra, el entorno urbano del Polyforum se dividió en los cuadrantes **A**, Suroeste; **B**, Noroeste; **C**, Noreste; **D**, Sureste y se realizaron conjuntos de reparaciones en distintas calles de cada sección, para posteriormente mostrar los registros de estas intervenciones en los muros de la sala de exposición del recinto. Cada pared correspondió con su referencia externa, es decir, la que está orientada al Noreste, albergó lo que había ocurrido en la porción **C**, y así sucesivamente.



Montaje

- **Mapas** de cada uno de los cuadrantes del espacio público donde se indicaron los lugares en donde fueron realizadas las reparaciones.
- **Reparaciones** realizadas en calles y banquetas que se mostraron invertidas con la finalidad de que se pudiera observar todo aquello que sustrajeron del subsuelo al momento de ser retiradas.
- **Rosa de los vientos** con la ubicación que indicó a qué cuadrante del espacio público correspondió cada pared dentro del recinto.
- **Registro fotográfico** de las reparaciones.
- **Mesa de procesos** que presentó distintos objetos relacionados con el proyecto expositivo: piedras, reparaciones realizadas con distintos materiales (pruebas), dibujos, uniformes, cuaderno de proyectos y libro de artista.
- **Peligro**, el carro de supermercado que en la calle transportó los materiales con los que se realizaron las reparaciones y que dentro del recinto se repintó y funcionó como un librero que contuvo materiales relacionados con el paisaje de la Ciudad de México. Esta pequeña estación documental se pudo consultar de manera pública durante el tiempo que estuvo disponible la muestra.
- **Esta calle es un río natural**. Pieza gráfica, con una serie de instrucciones sugeridas, que el público se pudo llevar de forma gratuita.
- **Zona destinada** para la realización de los conversatorios que acompañaron la muestra.
- **Pieza a muro** (frase).








Reparadora
de Santiago Robles

PRESENTA
CONVERSATORIO 1




León y Gama y el primer estudio de las piedras desenterradas en el Centro Histórico de la Ciudad de México

Imparte **Silvia Torres**
Facultad de Ciencias, UNAM


Modera **Christian Barragán**
Curador de la exposición

Sábado 3 de septiembre, 13 horas
POLYFORUM SIQUEIROS
Insurgentes sur 701, Nápoles
Entrada libre
santiagorobles.info/noticias



Reparadora
de Santiago Robles

PRESENTA
CONVERSATORIO 2




Urbapalooza
Ciudad sin reglas de uso

Imparte **Rodrigo Díaz**
Consultor en urbanismo


Modera **María José Ramírez**
Escritora e ilustradora

Sábado 10 de septiembre, 13 horas
POLYFORUM SIQUEIROS
Insurgentes sur 701, Nápoles
Entrada libre
santiagorobles.info/noticias



Reparadora
CURADURÍA Christian Barragán

PRESENTA
CONVERSATORIO 3




La civilización son las banquetas

Imparte **Luigi Amara**
Poeta, ensayista y editor


Modera **Santiago Robles**
Artista y diseñador

Sábado 1 de octubre, 13 horas
POLYFORUM SIQUEIROS
Insurgentes sur 701, Nápoles
Entrada libre
santiagorobles.info/noticias



Reparadora
CURADURÍA Christian Barragán

PRESENTA
CONVERSATORIO 4



1915: La guerra en las calles de la ciudad

Imparte **Pedro Salmerón**
Historiador y villista

Modera **María José Ramírez**
Escritora e ilustradora

Sábado 8 de octubre, 13 horas
POLYFORUM SIQUEIROS
Insurgentes sur 701, Nápoles
Entrada libre
santiagorobles.info/noticias




Colaboradores

PARTE I

Santiago Robles Bonfil

Eli Balam Bartolomé Rodríguez

María José Ramírez Herrera

Alejandra Guerrero Esperón

Fotografías:

Páginas 33 y 35, Diego Alva Peniche

PARTE II

Santiago Robles Bonfil

César Cortés Vega

María José Ramírez Herrera

Luciana Gallegos Dino-Guida

Alejandra Guerrero Esperón

PARTE III

Santiago Robles Bonfil

Karina Ruiz Ojeda

Alejandra Guerrero Esperón

Fotografías:

Página 11, Nidia Emireth Mendoza Rojas

Página 12, Gonzalo Bojórquez Caudillo

PARTE IV

Santiago Robles Bonfil

Miguel Torres de la Rosa

Alejandra Guerrero Esperón

Fotografías:

Página 4, Andrea Martínez Pérez

Página 33, Roxana Deneb Ruiz Bonilla

Agradecimientos

A los colaboradores de los proyectos y de esta obra. A Consuelo Bonfil, Moisés Robles, Rafael Martínez, Miranda Martínez, Pavel Ferrer, Christian Barragán y Pedro Ortiz-Antoranz. A Gerardo García-Luna, Luis Argudín y Eduardo Acosta. A Iván Edeza y todo el equipo de Ex Teresa Arte Actual. A Erik Ramírez y todo el equipo del Polyforum Siqueiros. A los conferencistas que participaron en los proyectos. A quienes revisaron este trabajo de investigación. A Goyo, París y Tuna.

