



Universidad Nacional Autónoma de México

Doctorado en Artes y Diseño

Facultad de Artes y Diseño

HAGÁMOSLO NOSOTROS MISMOS

Investigación inmersiva del arte en acción

Tesis

que para optar por el grado de :

Doctor en Artes y Diseño

Presenta:

Yuri Alberto Aguilar Hernández

Tutor Principal

Dr. Álvaro Villalobos Herrera

(FAD)

Comité tutor

Dr. José Daniel Manzano Águila

(FAD)

Dr. Daniel Montero Fayad

(IIE)

Dra. Rosa María Ramos Rodríguez

(IIA)

Dr. Gerardo García Luna Martínez

(FAD)

Ciudad de México a 29 de septiembre 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.

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	7
PRIMERA INMERSIÓN: CRÍTICA A LA PRODUCCIÓN CULTURAL > CRÍISIS EN LAS RELACIONES DE LA CLASE CREATIVA CON LAS INDUSTRIAS CULTURALES	
Las vanguardias institucionalizadas > desilusión profesional	19
De los grupos, los individuos > divide y vencerás.....	34
Diseñadores y artistas como capital cognitivo > producción cultural actual en el contexto de las industrias culturales.....	58
SEGUNDA INMERSIÓN: MULTIPLICANDO EL ARTE > TRANSFORMANDO LA PRODUCCIÓN	
Producción desbordante > con un pie adentro y otro afuera	87
Arte transformador > la utilidad social de la producción cultural	102
Indisciplina > tácticas del descentramiento disciplinar	128
TERCERA INMERSIÓN: AGAMOSLO NOSOTROS MISMOS > ESTRATEGIAS DE LA SOSTENIBILIDAD CULTURAL	
Redes colaborativas > dialógicas y dialécticas de caminar con otros	147
Diálogos trans – epistemológicos > pensando – diciendo – haciendo	175
CONCLUSIONES	223
FUENTES DE CONSULTA.....	231
TABLA DE FIGURAS.....	239

... contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros. Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente... Puede decirse contemporáneo sólo aquel que no se deja cegar por las luces del siglo y que logra distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad... el contemporáneo es aquel que percibe la oscuridad de su tiempo como algo que le corresponde y no deja de interpelarlo, algo que, más que otra luz se dirige directa y especialmente a él. Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tinieblas que proviene de su tiempo.”

Giorgio Agamben, 2007

“Hoy más que nunca, toda investigación constructiva tiene que enseñar una nueva resistencia.”

Brain Holmes, 2008

INTRODUCCIÓN

I

La presente investigación problematiza la relación de la clase creativa con los procesos de producción en las instituciones culturales o industrias creativas [*cine, televisión, radio, teatro, música, arte, publicaciones, entre otras*]. Definidas como subsistemas armonizados entre ellas mismas, y dependientes de los demás ramos de la industria, donde los monopolios culturales se muestran débiles y serviciales a los poderosos sectores de la industria pesada o de base [*metalúrgica, petrolera, energética y química*]. ¿Qué sería de la producción audiovisual o de los objetos actuales sin los materiales petroquímicos y metalúrgicos, que combinados con la energía suministran los soportes e interfaces necesarias para la creatividad y el consumo estético actuales? Pensemos en las máquinas que usamos cotidianamente para hacer, ver, escuchar y sentir la producción cultural, consumida masivamente tanto en la intimidad del hogar como en la colectividad de los espacios públicos y de exhibición contemporáneos.

Los modos de producción cultural actual han generado una serie de *efectos inmanentes* en la valoración de la obra de arte, transformando su valor de uso hacia el valor de cambio, para la denominada institución “arte” en el ámbito contemporáneo es una mercancía preparada, registrada, empaçada y asimilada por la industria, caracterizada por dirigir sus esfuerzos a la venta y consumo de productos, bienes y servicios. De tal forma nos

encontramos con una relación hegemónica entre el arte y las personas, definida primordialmente por los intercambios económicos, dibujando un panorama donde los límites del arte y la publicidad son irreconocibles, vender es implantar una necesidad.

El anterior postulado abre la posibilidad de continuar identificando otros efectos relacionados con los creativos [*artistas + diseñadores*] y la sociedad [*consumidores + aficionados + ciudadanos*], dichos efectos muestran costosos impactos sociales que la ideología neoliberal del capitalismo corporativo actual ha potencializado inhumanamente.

Precarización del trabajo creativo, normalización del productor [artista / diseñador] y estandarización de productos, desvinculación de procesos sociales complejos, subsunción de propuestas críticas y divergentes, formación académica y mercado laboral dirigido al capitalismo cognitivo son efectos inmanentes traducidos como costos sociales, que han sido estudiados por numerosos investigadores, críticos y activistas desde el siglo pasado y principios de este, entre ellos encontramos a Theodor Adorno, Max Horkheimer, Alberto De Nicola, Benedetto Vecchi, Giggi Rogero, Brian Holmes y Raúl Sánchez, ellos han reflexionado sobre la producción cultural desde los medios masivos de comunicación, desde los circuitos artísticos [*museos – galería – revistas*] y desde las artes escénicas. Mostrando con suficiencia el subordinamiento de dichas instituciones creativas a las industrias de bienes de consumo, de servicios y de diseño, integrándose a procesos de producción y comercialización de alimentos envasados, equipo electrónico, mobiliario, servicios financieros y a la industria de la construcción, entre otras, proceso que continúa replicándose en el territorio de la cultura.

Lo anterior se plantea como un problema sistémico, que desborda la relación creativos - industrias culturales hacia otros sectores de la actividad humana, lo más reciente de esta tendencia la encontramos en la mercantilización de la cultura por medio las industrias turísticas, observado por ejemplo, en la creación reciente de la Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la República Mexicana, creada para fomentar el turismo cultural como detonador económico de regiones, generando inversiones en las zonas con atractivos turísticos-culturales. Otro de esos sectores donde la creatividad es impactada por los *efectos inmanentes* de la producción cultural actual es la educación, que mi condición de profesor universitario, me invita reflexionar, ¿para qué o para quienes educamos?, Edgar Morín, Enzo Rullani y Pablo Gonzales Casanova identifican y señalan con gran claridad la presencia de dichos efectos en las instituciones académicas, lugares donde el modelo neoliberal se impone y coloniza desde organismos internacionales mediante la tecnologización de la enseñanza y la implementación del modelo de competencias, presente desde la educación primaria hasta la superior. Esta situación fomenta la formación de estudiantes hacia la capacitación de profesionistas que se integren a las industrias, reproduciendo el pensamiento disyuntivo de los campos disciplinares, así como su desvinculación, comprensión y acción consciente del papel que el conocimiento puede y ha tenido en diversos procesos sociales a través de la historia humana.

A partir del contexto problemático enunciado anteriormente, se plantea el problema de investigación artística como *el faltante de conocimiento para proponer soluciones alternativas a los costos humanos y sociales que los efectos inmanentes de las*

industrias culturales generan, soluciones que ejerzan la vinculación de procesos académicos de las artes y los diseño con procesos sociales situados. Para ello hace falta conocer el panorama de las prácticas artísticas que plantearon relacionar el arte con la sociedad a partir del siglo pasado, comienzo de una época enmarcada por la industrialización del mundo [*globalización*], con la finalidad de identificar las fortalezas y debilidades de estas iniciativas históricas, así como las formas de vinculación que generaron. Estas reflexiones nos permiten elaborar hipótesis experimentales a las prácticas artísticas producidas en el transcurso de esta investigación, desde las cuales interactuar con el problema a resolver, reflexionando y asimilando la experiencia cognitiva, para continuar identificando y construyendo nuevas formas de resolver el problema de investigación, dándole sentido y utilidad al conocimiento en la práctica artística.

II

La problemática descrita en el apartado anterior nos invita a enunciar la pregunta de esta investigación: *¿qué soluciones alternativas a los efectos inmanentes de las industrias creativas podemos conocer y construir desde la producción cultural, vinculando procesos académicos y procesos sociales?* A partir de la cual se desprende a manera de hipótesis-guía dos puntos de partida que derivan en las exploraciones conceptuales [*experimentaciones prácticas y reflexiones cognitivas*], planteadas desde las prácticas instituyentes y la noción de escultura social. Las primeras entendidas como el “*desbordamiento extradisciplinar*” de la actividad social y productiva de las instituciones culturales, donde surgen nuevas formas de producir y experimentar otras institucionalidades posibles, son instituciones en

movimientos sociales, que establecen espacios intermedios y construyen alianzas con otros actores, que desafían las formas convencionales de producción de conocimiento, de acción política-social y de producción cultural, es decir, generan nuevas políticas de relación, se manifiestan como dispositivos políticos híbridos, que mezclan las instituciones con organizaciones, trabajos y saberes colectivos, emanados de las prácticas colaborativa en diversidad de comunidades. El segundo, referente a la noción de escultura social propuesto por Joseph Beuys, entendida como el desplazamiento de la acción transformadora de la escultura desde los materiales tradicionales [*hueso, madera, bronce, piedra*] hacia el cuerpo social como material susceptible de transformación, operando desde la noción de la ampliación del arte hacia contextos y modos de producción artística no convencionales [*performance, arte participativo, diálogos públicos, activismo político, arte público, tácticas urbanas, arquitecturas colectivas, etc.*].

El problema de la investigación es resultado de la configuración tensional que organizan las interrelaciones entre las instituciones creativas con los ámbitos académicos y de la producción cultural, vinculados por intercambios normalizados que fortalecen su interdependencia, y otros intercambios difusos que presentan aperturas o fisuras en los sistemas instituidos, en estos espacios sin tensión aglomerante, emergen las prácticas instituyentes, que no presentan las formas de normalización que fortalecen al sistema instituido, estas formas alternativas de solución a los planteamientos problemáticos, configuran el área del desconocimiento que esta investigación explora.

Estos supuestos se encuentran acotados por la proximidad subjetiva que propone la investigación inmersiva en el campo social, que aborda el pensar, el decir y el hacer desde

nuestra propia realidad social como sujetos cognitivos. Que, en el caso de esta investigación, se desarrolla mediante la participación de la iniciativa cultural Fábrica de Cultura “Hazlo Tú Mismo”, propuesta y operada por mí [*investigador/artista/vecino*], y que se inserta al interior de un movimiento social, fomentado y promovido por diversos actores culturales [promotores culturales, talleristas, artistas, entre otros] e instituciones gubernamentales de Tlalpan, Ciudad de México. El movimiento social al que me refiero se encuentra articulado como la Red Cultural de Tlalpan “*Tejiendo Cultura*”, que propone la participación de sus miembros como representantes ciudadanos que generan y formalizan procesos de gobernanza en el ámbito cultural local, abordando temas de sostenibilidad cultural, gestión de proyectos, diagnósticos sociales, producción cultural colectiva y comunitaria, y fortalecimiento del tejido social. Finalmente, es pertinente señalar que el contexto urbano-rural de acción que esta investigación desarrolla, si bien aborda en lo general una extensión regional llamada Tlalpan, en lo específico se limita al nodo territorial contenido en los pueblos de San Pedro Mártir, San Andrés Totoltepec, y las colonias de Fuentes de Tepepan y La Joya, todos en Tlalpan.

III

La organización de la tesis se estructura en tres partes, en la primera se aborda la crítica a la producción cultural, partiendo del cuestionamiento de la “autonomía” de la obra de arte, pasando por la operación continua de la subsunción que hace la institución del Arte de las propuestas críticas y divergentes, generando sentimientos de desilusión profesional, y

llegando hasta la visión maquiladora de las industrias culturales, revisando fenómenos nacionales e internacionales como son las vanguardias artísticas occidentales, los grupos de los 70's en México y una perspectiva general del trabajo creativo de artistas y diseñadores acutalmente, poniendo de manifiesto la crisis de la relación del artista con el sistema de la producción cultural. En la segunda parte se comienzan a entreteter las diversas nociones teóricas con las experiencias empíricas de la producción de la escultura social Fábrica de Cultura "*Hazlo Tú Mismo*", una iniciativa que reflexiona a partir conceptos estructurales de la noción del arte ampliado de Beuys, el arte transformador o la idea de que todos somos artistas. También cuestionamientos disciplinares de las tácticas de trabajo de artistas más allá de la institucionalidad artística. Finalmente en la tercera parte se explicitan las estrategias de sostenibilidad cultural, que incluyen trabajo colaborativo, construcción de redes sociales en el territorio, y herramientas de investigación, los cuales se han puesto en acción mediante la interacción de la Fábrica de Cultura "*Hazlo Tú Mismo*" con otros proyectos de la Red Cultural Tlalpan "*Tejiendo Cultura*", desde el 2014, y en el Grupo de investigación acción interdisciplinaria en arte y entorno del Posgrado en Artes y Diseño, desde el 2012, del cual formo parte. Analizando y construyendo desde un primer orden referido a las interacciones sujeto-objeto, y desde un segundo orden de construcción conectiva de múltiples interacciones sujeto-objeto, describiendo otra red colectiva de construcción indefinida, tanto como objeto cognitivo, como práctica instituyente en los ámbitos profesionales y académicos.

IV

El marco epistémico que utiliza esta investigación tiene las siguientes consideraciones metodológicas, comienza por una consciente inscripción al pensamiento filosófico universitario de Pablo González Casanova, que plantea al sujeto investigador como agente de transformación social, un académico que realiza alianzas con otros actores sociales y comunidades específicas, con el objetivo de construir soluciones alternativas a problemas compartidos. Desde esta perspectiva el conocimiento se propone como una construcción continua desde la Epistemología Genética de Jean Piaget y por un continuo dialogo trans-epistemológico de conocimientos, saberes y acciones, propuestos como los procedimientos de las llamadas nuevas ciencias por González Casanova, ciencias que fomentan procesos de intercambio entre métodos de análisis, conceptos, técnicas de investigación, nociones e ideas provenientes de los dominios idiomáticos, matemático operacionales, teóricos experimentales e históricos dialécticos, entremezclados para la ejecución de planes y proyectos.

Sumado a lo anterior, en esta investigación se vinculan otras epistemologías abismales, marginales y rebeldes como la de las artes, los diseños, las prácticas comunitarias y las redes culturales, que permiten contrastar las epistemologías hegemónicas de las ciencias clásicas con los contextos sociales e investigaciones extradisciplinares abordadas en este trabajo. Se consideran las cualidades cognitivas de la investigación artística como una práctica emergente en términos generales, no obstante, la larga tradición de ella vinculada a procesos sociales en diferentes lugares y espacios. Así también las posibilidades de las artes y los diseño para construir procesos cognitivos y argumentaciones donde se

materialice la epistemología, a través de visualizaciones, esquemas, fotografías, infografías, videos, sonidos y objetos, que genere un dialogo epistémico intermedial dirigido hacia la comunicación y sociabilización del conocimiento para la democracia y justicia cognitiva, donde el conocimiento además de formar parte de la comunidad científica, se integra a los procesos sociales desde donde se construyó colaborativamente, enfrentando los avances de la investigación con los contextos sociales en los que se hace y se reconoce como tal.

Finalmente valorar las potencialidades de las prácticas comunitarias y redes culturales para reformar el trabajo investigativo hacia realidades intersubjetivas y operativas, ofreciendo saberes locales y prácticos fundamentales para la transformación social, que además producen efectos de emancipación del conocimiento hacia territorios indisciplinados, donde no se reconoce la especificidad disciplinar, más bien, un conocimiento vivo sin fronteras de parcelación cognitiva, posibilitando el tejido relacional con los actores de las nuevas ciencias, una práctica instituyente en el campo de la epistemología, que reconoce en los métodos artísticos actuales una gran diversidad de formas de investigación no convencionales, y en la voz de los agentes culturales una fuente de información llena de sentido e interés para el conocimiento científico.

Los alcances de este proyecto de investigación están definidos por una caracterización compleja de las problemáticas abordadas, el reconocimiento de la construcción de conocimiento como un hecho comunitario, y un desplazamiento creativo, desde las esferas artísticas, hacia los espacios sociales de integración cultural. A partir de este esbozo, fue posible reconocer y construir las soluciones alternativas y adaptativas que la investigación aporta a la comunidad científica.

PRIMERA INMERSIÓN

CRÍTICA A LA PRODUCCIÓN CULTURAL > CRÍISIS EN LAS RELACIONES DE LA CLASE

CREATIVA CON LAS INDUSTRIAS CULTURALES

Las vanguardias institucionalizadas > desilusión profesional

La sistemática operación burguesa de separar el mundo en pequeñas parcelas o mercados, inoculó suavemente en los artistas y el público, la ilusoria idea del *“arte por el arte”*, que define la independencia del arte con respecto de la sociedad, generando un proceso de separación de lo estético sobre la complejidad del hecho artístico, el *“arte obtiene su efecto no del tema, sino principalmente de formas y colores”* (Bürger 2000, 92). Acelerando el proceso de desvinculación de los creativos con respecto a sus potencialidades productoras del sentido simbólico, que las visiones cosmogónicas del arte sacro y antiguo fomentaban, en contraposición al llamado arte contemporáneo determinado por el mercado y que produce un arte *“libre”*, sin relaciones con sus contextos sociales en apariencia, una mercancía que puede ser en cualquier lugar y en cualquier tiempo, que se produce y se consume individualmente y globalmente, así se construye el concepto de autonomía del arte, convirtiendo al propio arte en su contenido y creando la institución del Arte a finales del siglo XVIII, y continuando hasta nuestros días.

Una institución artística que se estructura a partir de ciertos componentes entrelazados en un sistema complejo, comenzando con la masificación del acceso al arte que inauguró la revolución francesa, *“... que implicó la abolición de la monarquía, cuando el Palacio del Louvre fue destinado a funciones artísticas y científicas, concentrándose en él al año siguiente las colecciones de la corona. Parte del Louvre se abrió por primera vez al público como museo el 10 de agosto de 1793”* (Estankona 2013, 90), lo cual cimentó las bases constitutivas de la institucionalidad artística por medio de un contenedor abierto a

todo el público y una colección artística de la cual el museo es custodio, promotor y estudioso.

Continuando la génesis vinculatoria del dispositivo cultural mediante otras *"estructuras que habitualmente asociamos con el mundo del arte, como es el caso de las Academias reales de Francia e Inglaterra, creadas respectivamente en 1648 y 1768, en las que se confieren los títulos oficiales de pintor o escultor, se exponen y discuten las obras (como en los célebres "salones" dieciochescos), se premia y se forja un gusto oficial"* (Castro 2013, 2). Juicios y dictámenes que se extienden y hegemonizan hasta nuestros días, por medio de galerías, museos, ferias y bienales. Desde donde se determina si una obra u hecho son o no arte, si pertenecen a la institución o están fuera, en el más allá, en ese abismo del anonimato y del desconocimiento. Obras en el reposo de la vida cotidiana como esperando a ser integradas, o, mejor dicho, ser descubiertas por la mirada colonizadora de la crítica institucional y la historia del arte occidental, esgrimiendo sus argumentos en las revistas, libros y academias para legitimar estos objetos con potencial de ser subsumido¹ a un sistema mayor, el Mercado.

A este respecto Dickie define como *"un artefacto llega a ser una obra de arte si críticos relevantes o instituciones pertinentes la consideran candidata para ese estatuto.*

¹ El proceso de subsunción tiene su origen genealógico en la teoría marxista, que se refiere a la manera en como el capitalismo subordina e integra el trabajo a sus estructuras, *"El proceso de trabajo se convierte en el instrumento del proceso de valorización, del proceso de autovalorización del capital: de la creación de plusvalía. El proceso de trabajo se subsume en el capital (es su propio proceso) y el capitalista se ubica en él como dirigente (...). Es esto a lo que denomino subsunción formal del trabajo en el capital"* (Marx 2001, 54), por ejemplo, el campesino antes independiente se transforma en jornalero que trabaja para un agricultor. A partir de lo cual el trabajo subsumido se revoluciona hacia su materialización, fetichizada en la mercancía.

Arte es lo que el mundo del arte decide..." (Castro 2013, 10). Es decir, el sistema del arte produce mediante su narrativa histórica y "crítica" el Arte, igual puede transformar en artista a un niño, que, a un enfermo mental, a un "salvaje" o a una máquina, eso no tiene relevancia hoy día, lo único que importa es la pertinencia y oportunidad con las tendencias del mercado del arte. Un enmascaramiento de la misma práctica de subsunción, pero con diferentes rostros, alimentando la creencia de la diversidad cultural.

Para ejemplificar lo anterior nos remitimos al siguiente pasaje del documental "*Relational Art: Is it an ism?*" donde Ben Lewis (2004, 5:36 - 6:20 min) entrevista en su departamento a Rirkrit Tiravanija, una estrella actual de la institución artística:

Ben Lewis: La verdad es que yo también había sido alguna vez, un artista relacional. Y varios años antes que Rirkrit, a mediados de los 80's hice una obra con comida y mucha gente [Figura 1].

Rirkrit Tiravanija: ¿Ese eres tú?

Ben Lewis: Estaba haciendo la ensalada Jackson Pollock.

Rirkrit Tiravanija: Me gusta tu vestuario.

Ben Lewis: Eventualmente decidí que no era bueno y no lo hice más. ¿Qué te parece?

Rirkrit Tiravanija: ¡Se ve bien!, qué pena que lo dejaste.

Ben Lewis: Tal vez fui un pionero.

Rirkrit Tiravanija: Lo fuiste, pero lo hiciste en el lugar equivocado,

¡Cambridge! ¿Quién cocina en una galería de Cambridge? Es importante estar en el lugar acertado en el momento acertado.



Figura 1. Fotograma del documental "Relational Art: Is it an ism?"

Así que, hay un lugar y un momento específico para la producción del arte, no cualquier lugar, no en tu departamento, no en una galería escolar, tiene que ser en el empaque del arte, es decir un museo o una galería prestigiada desde donde se legitime ese pedazo de la vida cotidiana en Arte, también puede ser un lugar visible para que los *agentes/promotores* del mundo del Arte te reconozcan como en los medios impresos o electrónicos.

La institución del Arte desde entonces se continúa vinculando con la sociedad de manera determinista y cerrada, como producto de la interacción mercantil que domina todos los intercambios del modelo capitalista actual, resistiéndose a una reincorporación social compleja. Sin embargo, ha tenido en su seno intentos de transformación fallida, por ejemplo, los movimientos europeos de las vanguardias *"que se pueden definir como un ataque al status del arte en la sociedad burguesa, impugnando a la institución arte en su*

separación de la praxis vital de los hombres” (Bürger 2000, 103). No obstante, desde entonces hemos asistido al fracaso del restablecimiento del vínculo entre el arte y la vida, numerosas fueron las estrategias y tácticas empleadas por los vanguardistas para ello, sin embargo, paradójicamente estas propuestas siempre fueron incorporadas a la institucionalidad del Arte, posiblemente por intentar llevar, la vida al arte y no el arte a la vida [cotidiana], entrelazando la práctica artística con los procesos sociales, como así lo hicieron en su momento las culturas premodernas, por medio de rituales y fiestas.

Los “*ready made*” nos muestran claramente la capacidad de la institución para integrar las prácticas divergentes, estos que fueron una provocación crítica de Marcel Duchamp al concepto obra de arte (mercantil, individual y original), se desactivaron mediante su apropiación en las industrias culturales del circuito galería, revista, museo; “*Cuando un artista de hoy firma y exhibe un tubo de estufa, ya no está denunciando al mercado del arte, sino sometién dose a él; no destruye el concepto de creación individual, sino lo confirma*” (Bürger 2000, 107). Hoy día solo basta ir a cualquier exposición de arte contemporáneo y solo veremos *ready-mades*, en la imagen de la siguiente página [Figura 2] podemos observar este fenómeno mediante la obra de artistas actuales como del inglés Demian Hirst, el chino Ai Weiwei, el mexicano Abraham Cruzvillegas o de algunos artistas emergentes en Zona Maco 2016, Ciudad de México. De igual forma en mi experiencia docente, la mayoría de los proyectos de investigación-producción que proponen mis alumnos presentan este efecto de normalización conceptual, se plantean como procesos de producción y no como procesos de transformación.

Al respecto y continuando con la entrevista a Tiravanija, un artista relacional que según Nicolas Bourriaud explora con mayor profundidad las relaciones humanas y sus contextos sociales, nos deja ver su dependencia conceptual hacia los *ready-made*, su sometimiento a una categoría artística convertida en nicho de consumo: “*Yo nunca hice obra... haciendo objetos nuevos, siempre trabaje con la idea del ready-made, así que... a mí me gusta pensar que es como... tomar el urinario de Duchamp, volverlo a poner en la pared, y mear en él. Yo estoy meando en él, junto con otras personas, con suerte*” (Lewis 2004, 3:31 - 4:02 min).

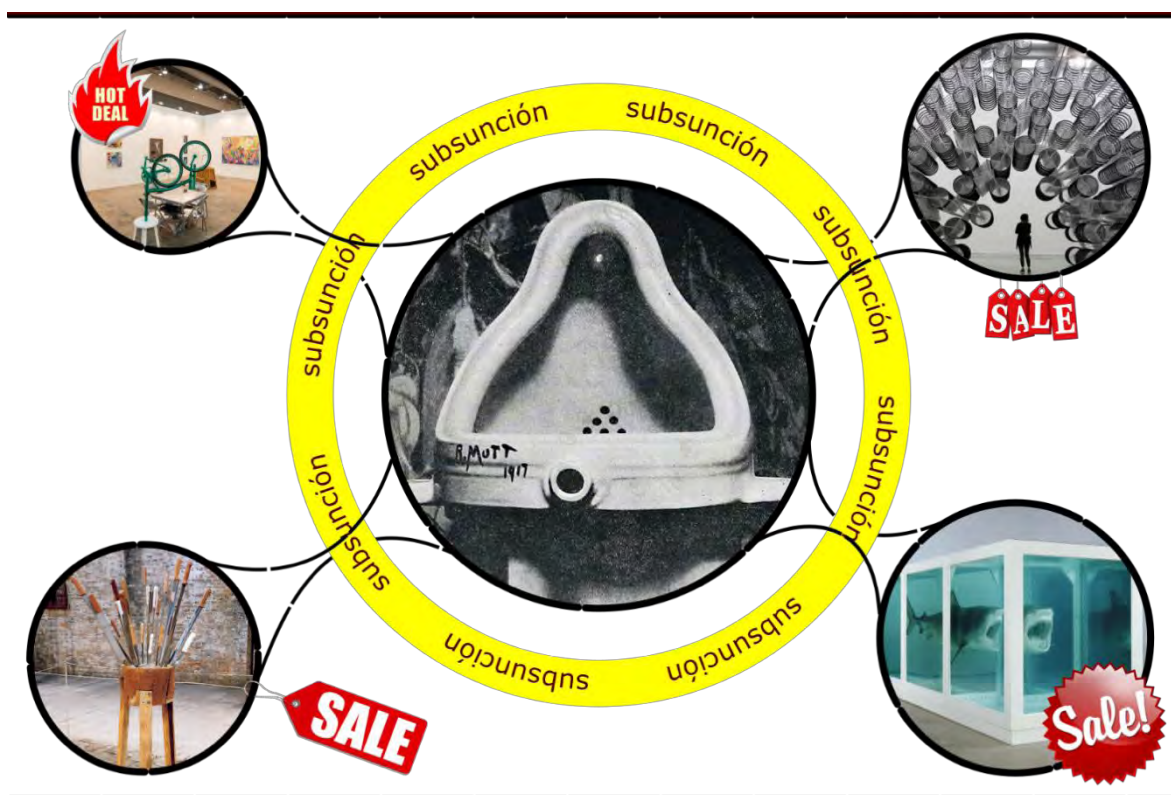


Figura 2. Infografía de la normalización del ready made en el arte contemporáneo.

Claro ésta que estas obras hechas con mucha gente son de autoría individual, en los catálogos, críticas y libros leeremos sobre la obra de Rirkrit Tiravanija confirmando la obra de arte como creación individual y constituyéndolo como una marca, como una firma de prestigio innegable. Aquí una cita que nos amplía el panorama:

“no cabe duda de que el ‘arte contemporáneo’ es una marca, una marca comercial que da dinero y que está muy influida por el lenguaje del mercado, como se constata en las bienales, ferias de arte contemporáneo y demás eventos artísticos, que de lejos recuerdan a los Salones dieciochescos, pero hipertrofiando el aspecto mercantil y, en cierto modo, anulando el juicio crítico (el juicio de gusto ya no se invoca)” (Smith 2012, 157).

Es en este momento cuando se suma el más reciente componente de la institución artística, las casas de subasta: *“Un resultado igualmente interesante de ello es que las casas de subasta se han sumado a los museos de arte moderno y contemporáneo como uno de los órganos decisivos en la transformación del arte contemporáneo en Arte Contemporáneo (institucionalizándolo ya sea como un modernismo renovado o como una astuta retrovanguardia)” (Smith 2012, 157), desde donde se comenzó legitimando los modernismos y las vanguardias, hoy día se continúa incorporando lo similar, pero no lo mismo, es decir, la falsificación de sí mismo, como diría Baudrillard “Cita, simulación, reapropiación, el arte actual se dedica a reapropiarse de manera más o menos lúdica, más o menos kitsch, de todas las formas y obras del pasado, cercano, lejano y hasta contemporáneo” (2006, 11).*

Anulando las propuesta crítica y divergente, y alimentándose de sus apariencias sin profundizar sobre su contenido, con que parezca diferente es suficiente para abrir una nueva moda, que permita activar la maquinaria empresarial del mercado del arte, porque lo más impórtate del arte ahora, no el sentido que el arte ofreces, sino el negocio del arte, o en palabras de Andy Warhol: *“El arte de los negocios es el paso que sigue en el arte. Empecé como artista comercial y quiero terminar como artista empresario. Tras hacer lo que se llama <<arte>>, o como quiera que se lo llame, pasé al arte de los negocios. Quería ser un Empresario Artístico o un Artista Empresario. Ser bueno en los negocios es el más fascinante de las artes. Durante los años hippies, la gente desprecio la idea de los negocios. Decían <<El dinero es malo>> y <<Trabajar es malo>>, pero hacer dinero es un arte y trabajar es un arte y los buenos negocios son la mejor de las artes”* (Kuspit 2006, 122). Esto que Warhol nos presenta como su postura crítica al sentido artístico que él percibía en su entorno cultural, hoy día se ha convertido en la norma, el arte se percibe como un camino a la riqueza.

El caso de Demian Hirst es interesante por su alineación a los preceptos del artista empresario, en el documental de Ben Lewis (2009) sobre la gran burbuja del arte contemporáneo, se habla solamente del arte como un negocio, como cuando Carol Vogel especialista del mercado del arte del New York Times habla sobre la subasta que estaba organizando Demian Hirst y sus socios, donde se realza lo innovador y osado de dejar fuera del negocio a los marchantes del arte y galerías de arte que le representaban: *“creo que va a ser fascinante por una serie de razones, creo que Demian es un empresario absolutamente brillante, ahora si se está pasando de listo o no, eso es lo que vamos a ver, desde luego los*

galeristas y los marchantes deben estar echando humo, obviamente esta marginando a los marchantes en favor de las casas de subastas” (Lewis 2009, 44:00 - 44:35 min). Es interesante como se refiere a Demian como empresario, y donde se deja ver que sus acciones están encaminadas a problematizar “creativamente” el mercado del arte, sin embargo, esta situación parece más una estrategia escandalosa de publicidad, donde se genera chisme financiero, queriendo descifrar si se está pasando de listo, y donde los personajes de opinión legitiman estas acciones como grandes hazañas, de algo que no es: “Un año más tarde (2007), For the Love of God [Por el amor de días], una calavera humana de platino fundido recubierta con 8601 diamantes, salió a la venta por 50 millones de libras esterlinas (cerca de 100 millones de dólares). Durante los meses siguientes trascendió la noticia de que se había formado un consorcio liderado por el financista Nat Rothschild para comprar la obra. El consorcio incluía al artista y a su marchante de Londres, Jay Jopling. Hacia fines de 2008, la venta aún no se había concretado” (Smith 2012, 151), usando el hecho comercial como herramienta de especulación para sostener los precios de la marca con ese aura de exclusividad y lujo, invitando a los más ricos a unirse al festejo de los buenos negocios.

En el panorama actual la obra de arte es tratada como una inversión, todo lo demás que constituyó el valor del arte queda en segundo plano, modificando el sentido de las colecciones de arte, valoradas hoy más por la cifra que suman, que por cualquier otro valor anterior formal, temático o conceptual. *“Pero Scull representaba también al nuevo coleccionista de arte contemporáneo en otro sentido: dado que trataba al arte como una inversión, estaba dispuesto a vender apenas tuviera posibilidad de obtener beneficios”.*

(Smith, 2012: 159). Abstrayendo él arte en un activo de las empresas transnacionales y de los agentes del mercado mundial, siendo moneda de cambio material y simbólico en los mundos de las finanzas. *“El valor abstracto del dinero, su potencial para activar cualquier tipo de intercambio se encuentra así con el arte en su forma más abstracta: esa capacidad innovadora de crear valor que encarna cualquier obra de arte y que es decisiva en el caso del arte contemporáneo. Allí, en esa abstracción, reside el núcleo de los intercambios entre arte y dinero”* (Smith 2012, 168).

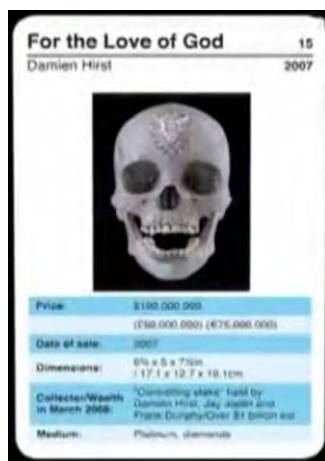


Figura 3. Ficha de obra para subasta, recorte de fotograma del documental "La gran burbuja del arte contemporáneo" de Ben Lewis.

Lo anterior muestra una vez más como la complejidad del arte se simplifica en favor de la unívoca forma de relacionar el arte con la sociedad, la unidimensionalidad del intercambio comercial que el capitalismo promueve, anulando el sentido del arte como propuesta crítica. *“El peligro, desde luego, es que esto ofrece al dinero la posibilidad de convertirse en el árbitro principal y definitivo del arte”* (Smith 2012, 152), parece que a los procesos de legitimación que anteriormente se construían desde el circuito galería-

publicación-museos, hoy es necesario incluirle la fortuna crítica asociada a su compra-venta, *“Allí reside, en resumidas cuentas, la eficacia del mercado: si los compradores vienen a la fiesta, aquello que compran no sólo se convierte en un hecho económico sino también en un hecho de la historia del arte”* (Smith 2012, 158 -159). Lo cual nos permite mirar la dialéctica histórica irónicamente, aquella democratización del acceso al arte que busco la Revolución Francesa con la exhibición abierta del arte, hoy da un nuevo giro donde solo los más ricos del mundo pueden tener acceso ilimitado a las obras de arte, dejándonos a los de pie en esas largas filas para entrar a ver a los grandes maestros, en donde solo alcanzamos ver un cuadro borroso detrás de la multiplicación de cabezas y celulares/cámara delante de nosotros, quedando limitado nuestro acceso a las obras de arte en impresiones *offset* en libros y *posters*, fetiches de la actualidad que nos permiten mediante su compra cerrar el círculo del sentido del arte, el consumo.

Pero estas formas de anulación de las energías críticas del arte es una estrategia del capitalismo para usar el arte como un espacio mental donde el individuo imagina algo más que su realidad opresora.

“... El arte permite a su receptor individual satisfacer, aunque solo sea idealmente, las necesidades que han quedado al margen de su praxis cotidiana... esta experiencia no tiene continuidad no puede ser integrada... señala una función específica del arte en la sociedad burguesa: la neutralización de la crítica. Esta neutralización de las fuerzas transformadoras de la sociedad ésta, así, estrechamente relacionada con la

función que el arte asume en la construcción de la subjetividad burguesa”

(Bürger 2000, 48).

Así vemos como el intento de transformación social que buscaron las vanguardias fracasó, y han quedado convertidas en marcas comerciales, dejándome un sentimiento de desilusión profesional. El arte que imaginaba como un lugar de emancipación humana ha sido convertido en una forma más de control y sometimiento de las lógicas mercantilistas por parte del capitalismo corporativo, quitándole todo el sentido de ser artista.

No obstante, estas realidades que parecen tan distantes del contexto mexicano nos permiten comenzar a pensar y reflexionar sobre el sentido que el arte tiene para nuestras realidades. Y como esas imposiciones de la narrativa histórica de la institución del arte buscan colonizar nuestras prácticas culturales, primero en las academias y después en los mercados emergentes, que en nuestro caso podemos denominar arte latinoamericano. Si bien, estos procesos de colonización los localizamos desplegados en el campo artístico forman parte de procesos internos de los Estados/Naciones, como México. La colonización no es exclusiva del ámbito artístico, son constituyentes de la modernidad actual y de nuestra insipiente democracia.

“Cuando la noción de colonialismo interno fue formulada de manera más sistemática en América Latina, su vinculación con la lucha de clases y el poder del Estado apareció originalmente velada. En La democracia en México sostuve la tesis de que en el interior de dicho país se daban relaciones sociales de tipo colonial. Rechazando que el colonialismo sólo debe contemplarse a

escala internacional', afirmé que este también 'se da en el interior de una misma nación, en la medida en que hay en ella una heterogeneidad étnica, en que se ligan determinadas etnias con los grupos y clases dominantes, y otras con los dominados'" (González 2006, 415).

De tal forma, observo la subsunción de las propuestas divergentes como una forma de colonialidad, lo que en latinoamericano identificamos como propuestas alternativas de producción cultural, muchas veces no modernas, ni occidentales, son tomadas por artistas y transformadas en objetos de consumo estético mercantil. Siguiendo con el ejemplo de Demian Hirt y su calavera decorada con diamantes [Figura 3], reconocemos la decoración de calaveras como un producto cultural de las tradiciones del día de muertos en México, que introducida en el mercado del arte por el mexicano Gabriel Orozco a través de su obra *Papalotes negros* de 1997, una calavera decorada geométricamente [Figura 4], dando cuenta de esa subsunción de la producción cultural autóctona hacia el ámbito internacional. Lo que me hace preguntar, ¿porqué la calavera de Gabriel Orozco es arte y la calaverita de azúcar no?²

² Un tema que abordo con profundidad en el apartado de Redes colaborativas > diálogos y dialécticas de caminar con otros, en la Tercera Inmersión.



Figura 4. Derecha Papalotes negros de Gabriel Orozco 1997 / Izquierda calaverita de azúcar anónima.

La colonialidad interna es reproducida inconscientemente desde la formación en la educación de nuestro país. Si observamos los mapas curriculares encontraremos esa perspectiva histórica donde Europa occidental es la culminación de la civilización humana (Dussel 2007), por lo tanto, su arte es el arte al que deben aspirar los estudiantes de arte, aunque sea el cumulo de subsunciones no originarias y divergentes. Así, no solo las clases dominantes ejercen el colonialismo interno (González 2006, 416) también los académicos, que forman en su mayoría artistas con la intención que se integren al mercado del arte instituido. Sin embargo, la realidad es que son pocos los egresados de nuestras universidades en México los que forman parte del mundo del arte, los demás pasan a formar parte de los aficionados del arte, cuando estos últimos pasan su desilusión profesional, comienzan a mirar críticamente al arte, y comienzan a preguntarse por producir cultura fuera de la institucionalidad artística, en sintonía con la realidad que viven cotidianamente, es decir, inmersos en los procesos sociales propios.

En el siguiente capítulo se indagan en las experiencias de los Grupos de los setenta en México, que, así como las vanguardias tenían la intención de usar el arte como una herramienta de transformación social, más allá de su tradicional sentido mercantil del producto artístico, ellos exploraron nuevas formas de vinculación artística con entornos sociales, colectivos y comunitarios, las cuales representan para mí antecedentes importantes de soluciones alternativas a la relación negativa entre creativos e instituciones, y procesos creativos inmersivos.

De los grupos, los individuos > divide y vencerás

En México la agrupación de artistas e intelectuales en colectividades vinculadas a procesos sociales diversos está presente a través de todo el siglo pasado [Figura 5]. Alberto Hajar Serrano da cuenta de ello en su libro *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX* (A. Hajar 2007), donde se observa una gran diversidad de formas de asociación, 47 experiencias de convergencia artístico-política. Y es de esta larga tradición donde se alimentan los grupos de artistas visuales en el México de los setenta. *“Los Grupos recogían de otras agrupaciones previas en la historia del arte mexicano, como la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) y el Taller de Gráfica Popular (TGP) la preocupación por un arte político, al tiempo que se diferenciaban de colectivos recientes, como el Salón Independiente, que funcionaban como instancias de gestión para la obra individual”* (Vázquez 2007, 194). Para ellos tan importante era lo artístico como su posición política, la cual va acompañada de su vinculación con grupos actuantes de la arena política.

En el transcurso del siglo XX se pueden identificar una gran variedad de tópicos que atizaron el fuego de los trabajadores culturales para participar en proyectos y acciones colectivas, convergencias expresivas, emparejamientos políticos, proyectos institucionales, intereses compartidos, talleres populares y escolares, rebeldías y hartazgos consensados, son algunos de ellos. Las vinculaciones sociales e interacciones colaborativas manifestadas a través de este recuento formas heterogéneas, algunos se agrupaban por disciplinas artísticas, había también formaciones multidisciplinarias, así como una larga historia de relaciones con sindicatos, movimientos sociales y manifestaciones públicas, también hay

experiencias comunitarias y solidarias. Sin embargo, estas aventuras socioculturales siempre tuvieron fecha de caducidad, terminaban dejando pedazos individuales a través de la historia del arte mexicano, de las cuales tenemos presente a un cumulo de personalidades institucionalizadas en el sistema cultural de México y espacios independientes luchando por sobrevivir.

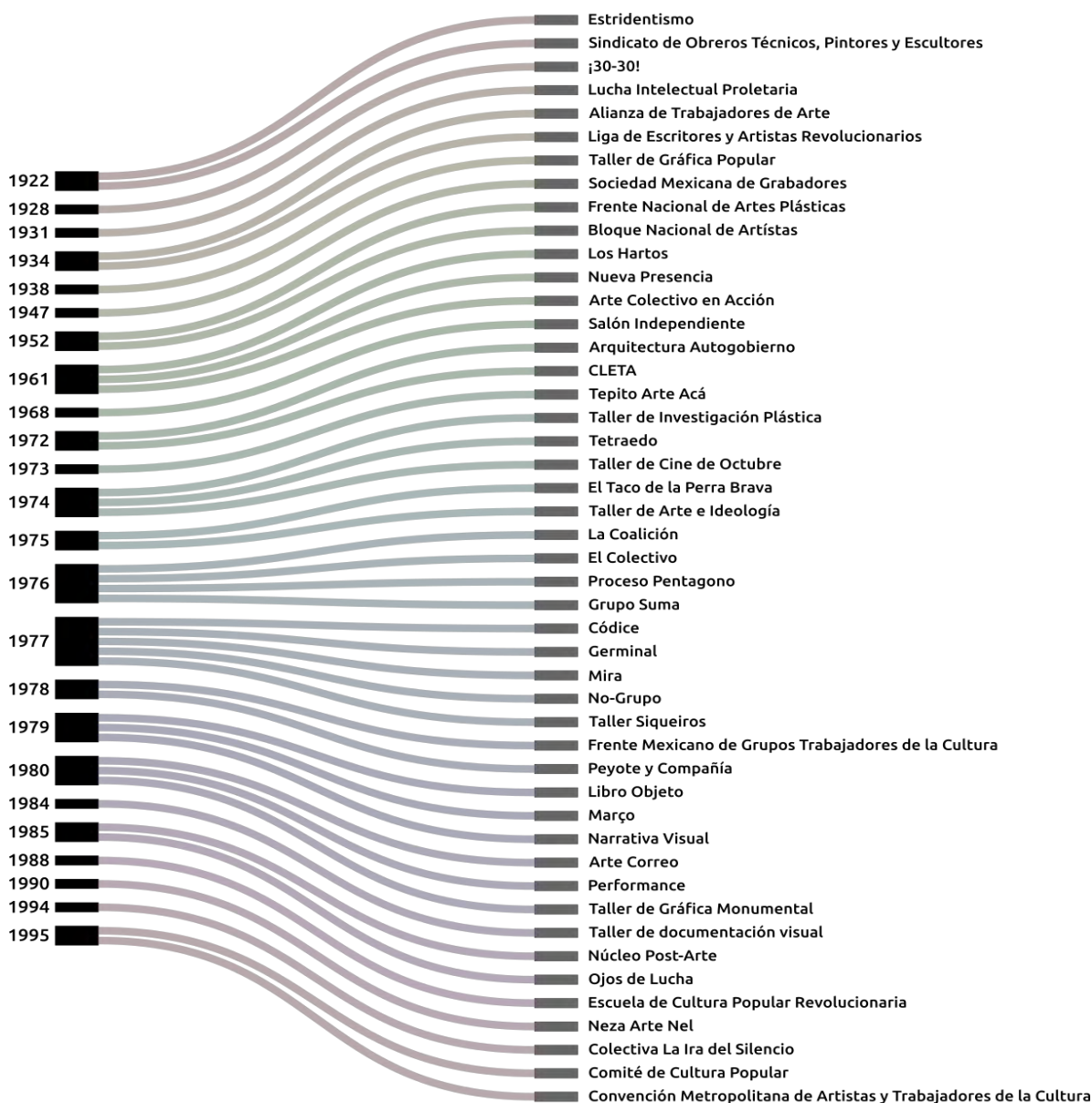


Figura 5. Listado de asociaciones artísticas en México del siglo XX.

El estudio de caso que abordaremos en este apartado, son los grupos de artes visuales de los años 70. En él se busca observar, identificar y describir los orígenes de estas asociaciones, presentar el panorama de las interacciones colectivas y comunitarias que desarrollaron en la práctica artística, tratar de conocer los motivos por los cuales se desarticulaban estas experiencias de trabajo colaborativo, e identificar sus aportaciones, exponer los procesos de institucionalización que tuvieron algunos artistas surgidos de los grupos visuales de los años setenta en México. La lógica de abordar este movimiento artístico se plantea como un antecedente práctico al escenario social donde se desarrolla la presente investigación-producción *Hagámoslo Nosotros Mismos*, donde se articulan prácticas artísticas, colectivos, agentes culturales, instituciones y comunidades urbanas que tejen una red de interacciones sociales, que pretende afectar el proceso de la producción cultural en este inicio del siglo XXI.

Los orígenes de los grupos son una mezcla de razones, sentimientos, informaciones y emociones que da cuenta de un momento de reflexión profunda por parte de los artistas visuales de los 70, herederos de una larga tradición de crítica socio-estética, de la cual recogen algunas nociones, que los lleva a replantear su actividad como productores culturales. Alberto Híjar Serrano, miembro del grupo Taller Arte e Ideología, y uno de los más entusiastas académicos que se ha dado a la tarea de escribir sobre el tema y fomentar la colección más importante de documentos referentes a los grupos en el Centro Nacional de Investigación e Información de Artes Plásticas [CENIDIAP], nos recapitula desde su perspectiva el análisis sobre los diversos orígenes de los grupos.

“En 1968 los problemas culturales empezaron a concretarse de manera definitiva y definitoria. La participación de intelectuales y artistas exhibió las limitaciones del individualismo con unas cuantas excepciones. Las lecciones fueron claras para los jóvenes estudiantes de arte y para algunos veteranos de la significación de las luchas populares que describieron nuevas necesidades y nuevos recursos. Las lecciones son: 1o. O se rompe de raíz con la teoría y la práctica burguesas, o el trabajo artístico siempre será externo y ocasional respecto a las luchas populares. 2o. La superación del individualismo burgués no sólo exige la organización del trabajo colectivo sino también su constante reflexión histórica y social. 3o. La división del trabajo artístico impuesta por la acumulación capitalista solo puede ser sustituida por una organización planificada en la que la teoría sea profundizada para una práctica consecuentemente radical. 4o. Es necesario afectar la producción y la circulación a fin de producir una valoración nueva al mismo tiempo que la reproducción de una práctica artística de ruptura con las definiciones burguesas” (A. Hajar 1985).

Esta reflexión, situada desde la izquierda en el siglo pasado, nos permite vislumbrar algunos de los efectos inmanentes (Nowotny 2008) de las industrias culturales, donde se destaca la separación del artista de los procesos sociales. Sin embargo, no se profundiza en los demás efectos que este trabajo aborda, como son la normalización del productor o la estandarización de los productos, entre otros. Por lo anterior es importante escuchar otras voces de miembros de los grupos, historiadores o curadores, que dan cuenta de la multidimensionalidad de las causas que originaron este fugaz, interesante y muy

aleccionador movimiento artístico en el México, y poder filtrarlo por el tamiz de las prácticas instituyentes de la producción cultural, para conocer y aprender las fortalezas, así como las debilidades de estas experimentaciones alternativas.

El contexto urbano de la periferia en la ciudad de México es definido por los procesos de autoconstrucción ciudadana en la mayoría de su territorio, lo cual generaba un escenario donde la creatividad tenía que relacionarse con una realidad llena de carencias materiales y espirituales, donde la falta de oportunidades para los jóvenes dominaba el paisaje. Así, los jóvenes de los grupos artísticos se encontraban arrinconados, era necesario construir nuevas formas de hacer, alternativas creativas a la institucionalidad del arte, abordando la ciudad como un laboratorio de prácticas artísticas colaborativas. Al respecto presento el testimonio del Grupo Suma:

“El grupo Suma, de carácter experimental, está encaminado a la investigación de nuevos medios de expresión visual, dentro del contexto urbano, que respondan a las características de una sociedad subdesarrollada y dependiente; buscando la posibilidad de nuevas manifestaciones plásticas que superen al idea de la producción artística meramente formal, maginada de los acontecimientos cotidianos que nos rodean e intentando lograr una mayor difusión de ésta en un sector más amplio de la población, enfatizando su carácter comunicador... como un intento de reconciliar el arte con su sociedad, que respondiera a las necesidades de la colectividad penetrando en la realidad racional, o por extensión latinoamericana. Esto nos llevó al concepto de arte público” (C. Hajar 2008, 131)

Siendo el cuestionamiento de la individualidad y la unión perdida del arte y la sociedad, los dos motores principales para agruparse e intentar desbordar esta relación de cooperación hacia una sociedad oprimida. A partir de lo cual también se preguntan por la dimensión social del artista, ya no a partir del modelo institucional unidimensional de productor de mercancías, sino, como un actor en la complejidad social que enmarca la producción cultural, generando nuevas formas de vinculación entre el arte y la sociedad.

“... Mauricio Gómez, del Grupo Germinal, lo plantea como una falsa oposición y lo dice desde su experiencia de vida y trayectoria profesional. Contra la concepción del artista individual, único genial, ensimismado en su subjetividad, se opuso una noción distinta que implicaba una práctica diferente, una inmersión consciente y asumida en el espacio social” (C. Hijar 2008, 18)

Esto que, al paso del tiempo se plantea con tal claridad, en su momento, implicaba una nueva forma de pensar, un cambio de paradigma, ya no desde el acomodamiento de un arte instituido, sino desde la necesidad de juntarse para producir un cambio de conciencia, donde era imperioso, olvidar lo aprendido. Felipe Ehrenberg del Grupo Proceso Pentágono comenta al respecto:

“El movimiento grupal no fue jamás producto de la imaginación de líderes carismáticos o de maestros visionarios, sino que nació de un sentir generalizado. Acontecimientos nacionales y mundiales confluyeron para

sentar las bases de una nueva conciencia entre los productores plásticos mexicanos. E l perfil de la práctica colectiva se configuro de manera casi simultánea entre la mayoría, aun entre los menos politizados o militantes se declararon. Y se concretó en el momento preciso; ni antes ni después” (Ehrenberg 1985).

Para lo cual, desde una visión crítica, tomaron de las experiencias pasadas herramientas teóricas y prácticas con las cuales realizar más que obras, participar y generar actividades, que en su conjunto articularían sus pretensiones creativas respecto a la sociedad y a las formas de operar, alimentando diversos procesos sociales. Rita Eder resalta la génesis del arte público que realizaron estas agrupaciones:

“Aquellos Grupos politizados utilizaron aspectos de la teoría y práctica del Muralismo, pero cuestionaron con amplitud su función pública y quizás sea este su principal aportación: concebir por primera vez la idea de lo público como una identidad concreta. En vez del concepto abstracto de un arte para el pueblo, intentaron hacer de la creatividad una forma de experiencia transformadora a través de la participación y el acercamiento a comunidades específicas. Otro de sus aciertos fue la idea de ganar la calle, no sólo el edificio público, ya sea la Secretaria de Estado, Palacio Nacional, biblioteca o mercado” (Eder 1985).

Expandiendo el campo de acción del arte, de los espacios instituidos por anteriores artistas comprometidos socialmente, hacia el lugar de encuentro con lo público, la calle, un espacio tan grande, que es necesario trabajarlo colectivamente y vincularse con otros actores sociales. Arnulfo Aquino del grupo Mira, introduce un nuevo motor inicial, la necesidad de independencia: *“En los años setenta teníamos actitud de rechazo a todo lo gubernamental, por eso éramos independientes; tratábamos de encontrar un sentido social a lo que hacíamos y eso era lo importante”* (Hijar, 2008:99). A partir de esta posición de independizarse de lo gubernamental, se pudieron cuestionar sobre la relación del artista y el público, es decir, sobre el consumo estético, entenderlo ya no como un espectador sino como parte de este arte grupal, fomentando su participación de múltiples maneras, generando procesos, más que obras. José Luis Soto del Taller de Investigación Plástica nos comenta desde su perspectiva.

“Se buscó asumir una meta más abarcadora que afectara todo el proceso de producción, conduciendo la educación visual hacia nuevos lenguajes plásticos, pero, sobre todo, se buscó el cambio de conducta del espectador. Ya no se trataba solamente de realizar imágenes subversivas, sino de provocar la interacción del público con los artistas y permitir una integración más abarcadora tanto de los espectadores como de la cultura local o regional, así como de los objetivos últimos de la obra para que fueran tanto lúdicos como de orden político” (C. Hijar 2008, 138).

Esta transformación del espectador en participante fue una noción que permitía problematizar las actividades culturales de los grupos, educados en las academias de arte, principalmente en La Academia de San Carlos y La Esmeralda, su práctica artística surgía también de ellas, pero no de lo que se enseñaba en el interior de sus paredes, sino de la carencia formativa de dichas instituciones, que se aprendía fuera de ellas, así lo comentan algunos miembros de los grupos.

“Las escuelas en México operaban con viejos y caducos programas académicos en la formación de los futuros artistas: géneros, técnicas y aproximaciones teóricas que no respondían a ese contexto histórico ni al desarrollo del arte, esto en relación con lo que ocurría en otros países y la información que los futuros miembros de los grupos tenían. El conceptualismo, el arte objeto, la instalación y la ambientación ya eran medios expresivos consolidados en otras partes del mundo” (C. Hajar 2008, 10). Mauricio Gómez: “Germinal surge como una iniciativa estudiantil. Los programas de estudio de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, el tipo de enseñanza de los talleres, lo que proponían, a lo que te obligaban los maestros no te satisfacía como estudiante: fue la opción espontánea de reunirnos y tratar de hacer cosas que la institución no nos brindaba” (C. Hajar 2008, 40).

En este escenario, donde la academia no correspondía a las necesidades de estos jóvenes, fue fundamental construir investigaciones plásticas interdisciplinarias, necesidad

surgida de tomar conciencia sobre la complejidad de los problemas sociales sobre los cuales incidan sus actividades creativas.

“La investigación de un nuevo arte colectivo debe consumarse bajo los objetivos siguientes: Realizar un arte público no personalista, oponiendo esta práctica a toda ejecución académica o reduccionistas de la concepción del sujeto artístico y de la creatividad. Desarrollar métodos de investigación plástica que contemplen la participación de otras disciplinas artísticas o científicas y permitan superar la visión aislada de la realidad, el pragmatismo y, en general, toda acción extraviada, ensayística o dispersa” (C. Hajar 2008, 141).

De lo cual se desprende un sentimiento de desilusión de la realidad, había algo que molestaba, parecía que algo estaba roto, Víctor Muñoz de Proceso Pentágono así describe este sentido origen de hacer algo diferente:

“... En especial, teníamos la impresión de que no podíamos seguir aspirando a pintar telas, a preparar cuadros para exhibir en galerías a las cuales solamente asistía una élite sin ninguna significación social en el país. Aquello que en un principio nos había entusiasmado al iniciar la carrera profesional y que era ver los museos, las galerías, la obra colgada, este embrujo de todo artista y que nos entusiasmaba en aquellos años, se fracturo de manera muy natural. Asumíamos que el arte no podía seguir siendo lo que era, y que no

podía seguir circulando en los lugares donde lo hacía; esto no fue un acto de conciencia teórica, más bien una vivencia, una emoción, un sentimiento y, de alguna manera, se dibujaba en una actitud. Al egresar de la carrera, en 1969, nuestra obra estaba marcada por esa desazón” (C. Hajar 2008, 61).

Poderosa es la fuerza de esta desilusión estética, algo que los dejaba en la orfandad cultural, pero que encendía el fuego de prácticas más allá de lo establecido. En este sentido es interesante observar el contraste del origen institucional de los grupos, lo cual, visto en el crisol de las prácticas instituyentes, nos ofrecen dimensiones insospechadas de negociación con el sistema hegemónico.

“De modo que era evidente la necesidad de agruparse tanto para dar lugar a nuevos procesos de significación en el estricto sentido del desarrollo de nuevos recursos gráficos, pictóricos y ambientales, como responder a la agitación de esos años en los que la Tendencia Democrática hacía marchas y manifestaciones masivas. Todo eso, diría yo, fue lo que motivó la formación de los grupos, y luego un hecho muy concreto que fue la convocatoria a la X Bienal de Jóvenes en París: Helen Escobedo pidió mi colaboración para proponer a los grupos mexicanos” (C. Hajar 2008, 81)

El origen institucional de los grupos a partir de la convocatoria del Museo Universitario de Ciencias y Artes de la UNAM, es algo que pocos artistas de los grupos reflexionan, pero para los objetivos de esta investigación son fundamentales, Víctor Muñoz

reconoce, *“Proceso Pentágono surgió a raíz de la invitación a la X Bienal de Jóvenes en París... Al poco tiempo, Juan Acha nos propuso, a propósito de la invitación de Helen Escobedo a participar en la bienal, invitar a trabajar a Felipe con nosotros, y así fue”* (C. Hajar 2008, 66, 68). De esta última declaración podemos inferir el origen promovido por personalidades exógenas a los miembros de los grupos, y sobre lo cual habría que reflexionar más adelante. El caso de Códice nos habla de una cierta banalidad y oportunismo en este periodo, *“Códice fue un grupo creado al vapor por Carla Stellweg, directora de la revista Artes Visuales, del Museo de Arte Moderno, con motivo de la convocatoria a la X Bienal de Jóvenes en París y para garantizar, de algún modo, la presencia oficial en ella”* (A. Hajar 2007, 333) dejando abierta la posibilidad de diferenciar procesos de colectivización auténticos y otros falsificados desde su origen publicitario.

Las experiencias de trabajo colaborativo de los grupos de los sesenta se pueden agrupar en dos: las colectivas, al interior de las agrupaciones y entre ellas; y las comunitarias que ejercitaban un arte participativo con colectividades no artísticas. Se observan una gran diversidad de interacciones entre las que enunciamos de manera panorámica: seminarios de discusión académica, cursos de mantas, de serigrafía o de mimeógrafo, talleres para niños, encuentros, instalaciones y *happenings*, participación de comuneros y campesinos, pinta de muros de lotes baldíos, intervenciones urbanas en conjunto con habitantes urbanos, exposiciones colectivas promovidas por instituciones, publicaciones, entre otras. Esta cartografía nos muestra una serie de búsquedas por dar soluciones alternativas a la vinculación del arte con procesos sociales. En este sentido y para los propósitos de esta investigación, reconociendo la diferencia de contextos históricos, y la cercanía con los

procesos urbanos y rurales compartidos, nos permitirá conocer tácticas artísticas a partir de las cuales tener algunos indicios de acción y reflexión del arte socialmente comprometido.

Como vimos en el apartado anterior, la necesidad originaria de la exploración de nuevos lenguajes artísticos internacionales, enfrente a los grupos con concepciones de la producción artísticas diferentes a las tradicionales en México. Las que cuestionaban el papel del artista y los espectadores, abriendo una extraordinaria franja de posibilidades de vinculación social, que, en el contexto mexicano operaban de otra manera. José Luis Soto del (TIP) nos habla de estas actividades artísticas recontextualizadas a una realidad social específica, la mexicana de los años setenta:

“La experimentación con diversos materiales, ensamblajes, hiperrealismo y temas de actualidad permitieron al TIP realizar, más tarde, encuentros, instalaciones y happenings con escultura en los cuales se involucró más directamente la participación de comuneros y campesinos, que usaron la escultura para representar sus demandas. Estas esculturas de arte comunitario, que tenían completa significación dentro de la comunidad donde se originaron...” (C. Hajar 2008, 142).

Importante es resaltar la construcción de significación colectiva, comprendiendo que, si bien las prácticas conceptuales del arte se realizaban en entornos próximos o internos de la institucionalidad artística, museos o galerías, por ejemplo, la experiencia del

TIP permitía utilizarlas como forma artístico social, dejando expresarse a toda la comunidad por medio de la producción cultural.

En los contextos urbanos, se dieron la mayoría de las interacciones extra grupales, en ellas se buscaba utilizar el espacio público como canal de comunicación entre los artistas y la sociedad civil, el grupo Suma narra sus experiencias:

“Las primeras prácticas como grupo consistieron en la pinta de muros de lotes baldíos, con el propósito de sacar la pintura a la calle, involucrando a las distintas capas sociales... la verdadera importancia del acto radica en el diálogo entablado con el público no habituado a visitar las exquisitas y sofisticadas galerías y museos, rompiendo con el sentido comercial de la obra, evitando todo tipo de especulación a cualquier valor de cambio, debido al carácter efímero y público que tiene por su propia naturaleza la obra pintada”
(C. Hajar 2008, 132).

Transformar la obra de arte en comunicación, nos habla de una sensibilidad que expande el campo del arte hacia la ciudad, ya no como un arte/mercancía, sino como un arte/mensaje, sin embargo, quedo con ganas de conocer las voces de los que recibierOn estos mensajes artísticos, en los testimonios de los grupos no encontramos referencias a las opiniones de los asistentes a estas actividades, lo cual es un indicio para desarrollar en esta investigación.

Cesar Espinoza del Colectivo, nos habla de esas deficiencias en la sistematización y documentación de sus intervenciones:

“Pensamos en una actividad pública y callejera que sólo se realizó en una unidad habitacional de la colonia Albert en Portales. Fue un taller de gráfica infantil... A los adultos les hicimos entrevistas y encuestas; les preguntamos su opinión sobre las artes plásticas y la posibilidad de llevar a cabo actividades artísticas en su unidad. Esto se elaboró con técnicas de sociología muy rudimentarias; realmente no se procesaron las respuestas, pues los cuestionarios estaban elaborados de manera muy endeble, de tal modo que no daban pauta para obtener conclusiones importantes de mayor alcance. El trabajo en la unidad habitacional concluyó con una actividad de tipo conceptual urbana que consistió en salir a las calles y pegar carteles, etiquetas y señalamientos por todos lados” (C. Hajar 2008, 32-33).

Así, los espacios urbanos fueron uno de los canales más importantes para los grupos, a partir de ello, se desarrollaron fuertes lazos de pertenencia a comunidades en la Ciudad de México como Tepito Arte Acá, que fomentaba una rica cultura local.

Otros de los espacios de acción de los grupos son francamente extraños, lugares donde el activismo político y el arte se funden, para perder toda esa noción del arte burgués propuesto por Hajar como parte del programa de los grupos.

“Hay diferentes momentos de Germinal, el de la escuela fue uno; el del Frente, el trabajo, los mítines y las manifestaciones era otro; además el trabajo con Nicaragua... Yo iba en el tercer año y nunca regresé a la escuela; ya no me interesó porque yo me gradué en Nicaragua. Hay que mencionar que paralelo... hubo algo que nos interesó desde el principio, la actividad con los niños...” (C. Hajar 2008, 45)

¿Qué significa el arte en un mitin o en una lucha armada como es la sandinista?, algunos las pueden ver como propaganda subversiva, o como el arte se supedita a la política, yo rescato la capacidad de construir relaciones humanas diversas, destacando el docente a través de los talleres para los niños, el arte es útil para aprender. En esta línea encontramos múltiples participaciones en publicaciones, otra forma de enseñar. *“El tercer grupo de actividades lo constituían las publicaciones que, de manera muy modesta, pudo hacer el TAI cuando todavía el Curso Vivo de Arte era coordinado por mí para Difusión Cultural UNAM... Por último, hubo un conjunto de actividades del TAI que fue fundamental. El taller acabaría por asumir como lema en los años ochenta: ‘Vincular, articular y fusionaren la lucha popular’...”* (C. Hajar 2008, 86-88) [*vinculación con movimientos sociales*]. Publicaciones dirigidas hacia militantes de sindicatos o de participantes en luchas populares eran sus destinatarios.

Otro de las interacciones grupales que destacan por su profusión son las exposiciones colectivas, las cuales generaba comunidades más allá de sus contextos urbano,

construyendo redes artísticas fundamentales para la legitimación de las prácticas instituyentes.

“La experiencia en la X Bienal de Jóvenes de París también permitió el establecimiento de relaciones de amistad y cooperación entre grupos nacionales y otros países... De estas relaciones nacerían iniciativas como América en la mira, exposición de gráfica internacional, que continuaría impulsando el Taller de Arte e Ideología, o el amplio movimiento de arte-correo, que en México contó con el entusiasmo y empuje de Cesar Espinosa y Araceli Zuñiga de El Colectivo” (C. Hajar 2008, 10-11).

Es fundamental conocer esa capacidad de asociacionismo que implicó la producción de exposiciones colaborativas entre pares artísticos, que solo se pudo lograr por esa nueva conciencia requerida por las prácticas grupales. Carlos Ocegera comenta:

“El trabajo colectivo siempre lo entendimos como una necesidad individual; no se trataba de ‘voy a sacrificar mi individualismo porque voy a trabajar colectivamente’, como supone o cree la mayoría. Al contrario, yo tengo una necesidad individual de trabajar colectivamente; ésta es una visión diferente y con ella aprendes a respetar, en términos reales, el trabajo individual de cada quien, porque te apoyas en los demás” (C. Hajar 2008, 42).

Finalmente entender el trabajo individual como colaborativo tiene dos filos, uno del respeto e integración del trabajo, las habilidades y los procesos individuales, y otro, que separa mediante la escisión obligada por un sistema departamental y del cultivo de la individualidad.

El desmembramiento de los grupos tiene varias razones, algunas teóricas y otras prácticas, lo importante es reflexionar sobre la crisis constante donde se enfrenta la individualidad y la colaboración, donde las personalidades, formaciones e intereses buscan situarse dentro de los procesos de cada miembro. Unos se preocupaban por la elaboración teórica y otros por los problemas del hacer, que en muchos casos su articulación fue resuelta de manera creativa y propositiva, sin embargo, en esta problemática se germinaba la desarticulación definitiva.

“Entre los primeros predominaban teóricos y maestros, comprometidos trabajadores de la cultura indudablemente, pero no productores plásticos por lo que se les escapaban los problemas técnicos a que se enfrentaban los pintores. Entre los segundos había más artistas que buscaban, como experimentadores visuales, circunvalar el sistema galerístico, sí, pero para desarrollar nuevos lenguajes plásticos al servicio de sus ideas” (Ehrenberg 1985).

Si bien observamos en pasados momentos procesos dialógicos encaminados a establecer un programa político, al parecer las reminiscencias del modelo clásico de artista e intelectual no tuvo continuidad, desde mi perspectiva, porque la respuesta de la realidad

no fue suficientemente equitativa con los presupuestos iniciales de estas aventuras. Es decir, esta lucha por cambiar un sistema de valores socio estéticos no siempre es compartido por la sociedad en su conjunto, son sucesos y situaciones circunscritos en su temporalidad, es una carrera maratónica que solo pocos grupos han seguido, y que en su mayoría conforman ya parte de la historia del arte mexicano del siglo XX.

Lo que inicialmente fueron practicas refrescantes nacidas de necesidades específicas de conocimiento contextualizado, al paso del tiempo comenzaron a perder la pulsión inicial, y la reflexión sobre el destino de estas actividades siempre patrocinadas por los mismos miembros de colectivos les cobro factura en el plano material, el económico. Arnulfo Aquino del grupo Mira así lo relata:

“Con la muerte de Melecio en 1982... fue un golpe muy duro para nosotros y terminó una etapa de nuestras vidas; con Melecio concluyo ‘el romanticismo’. Había un desgaste y al interior de Mira se hacían críticas y autocríticas; como en todos los grupos, unos trabajábamos o sentíamos que trabajamos y nos comprometíamos más que otros; esto se aguantó en un momento porque algunos teníamos la idea de vincularnos con las luchas populares de manera colectiva, pero creo que el desencanto por esa posibilidad inicio a finales de los setenta. Cada quién se fue por su lado y sufrimos el problema del dinero; siempre existía la escasez de los recursos” (C. Hajar 2008, 105-106).

Cesar Espinoza: *“Nosotros enfrentamos los mismos problemas que supone siempre estas mismas actividades, que son hechas por amor al arte, sacando de nuestras bolsas los recursos”* (C. Hajar 2008, 34). Esta falta de recursos es clave para esta investigación, los grupos no generaron un nicho de consumo en el mercado del arte, porque nunca formo parte de sus premisas, sin embargo, esta falta de visión autocrítica, junto con la inmaterialidad de la producción, referida más a procesos, es resultado de la urgencia del programa artístico político que encarnaban, aunado al patrocinio gubernamental descendente del cual surgieron, construyendo un modelo que se agotó cuando las instituciones miraron hacia otro lado, la lucha también había que darla con las instituciones, una lección que hoy no podemos obviar.

Otros elementos que propiciaron la desaparición de los grupos fue la necesidad del descentramiento disciplinar que implica el trabajo en comunidades, salir del circuito galería-revista-museo, te posiciona en un lugar donde la producción te lleva a realizar actividades extra disciplinares, y no todos estaban dispuestos a ello. *“... el germen de lo que posiblemente asustó a muchos integrantes de esta concepción grupal, el hecho de que su labor pública exigía necesariamente que dejaran de ser artistas en el sentido convencional, y se convirtieran en educadores y esto planteaba un cambio que se conflictuaba con sus aspiraciones”* (Eder 1985). Parecía que la realidad los ponía en un cruce sin salida, o tomaban la vida del arte comunitario fuera del sistema artístico o se subían al barco de la institucionalidad, no pudieron encontrar la forma de participar de las dos realidades, algo que es necesario abordar creativamente, ¿cómo hacerlo?, ¿cómo desarrollar un trabajo

personal y otro colaborativo?, son preguntas que surgen de esta experiencia, y que nos invitan a imaginar soluciones. Y que Pedro Ehrenberg reflexiona al paso del tiempo.

“El infantilismo de izquierda inexplicables afanes por acreditarse primicias, la utilización del prestigio colectivo para fines personales, faltas de respeto profesional, simple competencia o afán de lucro se traducen a una falta de perspectiva histórica; conducen a la fragmentación, al divisionismo”
(Ehrenberg 1985).

El cambio de contexto cultural, después de pasados los años convulsos de los 60's y 70's, ofreció nuevas oportunidades laborales a los miembros de los grupos, algunos ya no tan jóvenes, que, combinadas con necesidades propias de su vida personal, algunos ya casados, retomaron los caminos clásicos del arte, el de la individualidad artística. *“La reactivación del mercado de arte propició que muchos artistas encontraran natural, como parte de su crecimiento personal y profesional, el regreso al trabajo individual, aunque había quienes lamentaron el abandono del trabajo colectivo: ‘Nos ganó la batalla una práctica artística intelectual y jodida’, recordó provocativamente Mauricio Gómez Morín de Germinal, años después”* (Vázquez 2007, 176). Este proceso de doloroso desprendimiento manifiesta lo poderoso del sistema, y como objetivista a la clase creativa, normalizando su subjetividad, reduciéndolo en el modelo de emprendedor.

En este sentido, la ritualización de la iniciación del paso de los artistas comprometidos socialmente a artistas comprometidos individualmente, en termino

absolutistas, fue simbólicamente dirigida por dos exposiciones, “‘De los grupos, los individuos’ es un producto caótico y desvirtuante porque tiene como base una investigación que adolece de serios errores en la apreciación de su objeto. Se emparenta en muchos sentidos con la exposición ‘La calle ¿a dónde llega?, en la que el sociólogo Hervé Fischer comenzó a preparar el funeral que ahora Líquois – al fin colaborador de esta exposición – intenta consumir” (Romero 1985, 19). A partir de lo cual despuntaron personalidades con el perfil necesario para consolidarse en la institucionalidad artística, ya sea como artistas o teóricos. “... a pesar de que algunos colectivos gravitaron en torno a la presencia de un guía carismático que ejercía una influencia decisiva sobre el trabajo de los demás (Sebastián con Tetraedro, Adolfo Patiño con Peyote y la Compañía, Alberto Híjar en el TAI)” (Vázquez 2007, 195). A continuación, presentamos una imagen nostálgica de la gran participación de miembros de los grupos, de lo cual solo quedan individuos visibles en la institucionalidad.



Figura 6. Nube de palabras de nombres de los miembros de los grupos.

A propósito de la exhibición *“De los grupos, los individuos”*, Alberto Hajar hace una interesante reflexión:

“Al principio pareció sospechosa de individualismo la propuesta del Museo Carrillo Gil: se trataba de exhibir obras individuales de las agrupaciones artísticas de los setentas. La sospecha era fundada por que el principio organizativo fue precisamente el trabajo colectivo, interdisciplinario y orientado por los movimientos de liberación nacional. Pero el hecho es que de aquellos grupos sólo quedan individuos que, cuando más, se reagrupan y cuando menos, usufructúan su pasado grupal de maneras individualistas y hasta convenientes ...” (A. Hajar 1985).

Terminamos reconociendo la importancia para esta investigación de las experiencias de los grupos en los años 70's, conocer sus formas de vinculación colectivas y comunitarias, así como aprender de las debilidades que los llevaron a interrumpir sus procesos, son líneas de trabajo con las cuales interactuar en la experimentación de esta investigación, y poder establecer diálogos trans-epistemológicos del arte con otros conocimientos. Recupero la apropiación de metodologías y prácticas artísticas utilizadas en su trabajo político, este desplazamiento ofrece soluciones alternativas a la subsunción de prácticas divergentes al sistema artístico. También, me parece importante hablar de la colectivización del trabajo creativo como otra solución alternativa, en este caso, al efecto de la desvinculación social, el trabajo colaborativo permite trabajar sobre las relaciones intersubjetivas que posibilitan la producción cultural, y con ello comenzar a entremezclar vida y arte. Finalmente hablar

de su inmersión en procesos sociales vecinales, barriales, sindicales, comunitarios y otros, donde la creatividad responde a la complejidad de estos entornos y no a la simplicidad de la disciplina vista desde la colonialidad occidental, donde la estética se muestra hegemónica sobre las demás, anulando la posibilidad de interacciones interdisciplinarias, tan reiteradamente presentes en los grupos de artistas en el México de los setenta.

Diseñadores y artistas como capital cognitivo > producción cultural actual en el contexto de las industrias culturales

En el presente apartado expondré la situación actual de la clase creativa, problematizándola en su relación con los procesos de producción en las instituciones culturales o industrias creativas [cine, televisión, radio, teatro, música, arte, publicaciones, entre otras]. Estas instituciones-industrias son definidas como subsistemas armonizados entre ellas mismas, y dependientes de los demás ramos de la industria básica: *“Si la tendencia social objetiva de la época se encarna en las oscuras intenciones de los directores generales... de los poderosos sectores de la industria: acero, petróleo, electricidad y química. Los monopolios culturales son, comparados con ellos, débiles y dependientes. Deben apresurarse a satisfacer a los verdaderos poderosos... [en la] esfera [de] la sociedad de masas”* (Adorno y Horkheimer 1998, 167). En este panorama las empresas culturales se muestran débiles y serviciales a los poderosos sectores secundarios de la transformación de materias primas, según la visión de la economía.

¿Qué sería de la producción audiovisual o de los objetos contemporáneos sin los materiales³ petroquímicos y metalúrgicos, que combinados con la energía suministran los soportes e interfaces necesarias para la creatividad y el consumo estético, en el ámbito de la producción cultural actual? Pensemos en el consumo energético necesario para el funcionamiento de las máquinas que usamos cotidianamente para hacer, ver, escuchar y sentir los productos culturales, consumida masivamente tanto en la intimidad del hogar

³ Comprendemos el ámbito de los materiales como la rematerialización del mundo por medio de procesos industriales, producto de investigaciones interdisciplinarias que generan junto con los objetualismos una neo naturaleza artificial y diseñada (Pérez 2003).

como en la colectividad de los espacios públicos y de los espacios de exhibición de nuestra cultura de consumo.

Los modos de producción cultural actual han generado una serie de efectos inmanentes⁴ en la producción, distribución y consumo de la obra de arte-diseño⁵, transformando sus valores de uso hacia el valor de cambio. Así el arte-diseño, sin distinción disciplinar al interior de los procesos de la modernidad capitalista, es hoy una mercancía catalogada, etiquetada, empaçada y apropiada por las industrias, caracterizada por dirigir sus esfuerzos a la venta y consumo de productos, bienes y servicios, tal y como lo diagnosticaron desde los años 40's Theodor Adorno y Max Horkheimer, *"El arte es una especie de mercancía, preparada, registrada, (y) asimilada a la producción industrial, adquirible y fungible..."* (Adorno y Horkheimer 1998, 203), esta caracterización desarrollada a partir de las reflexiones en torno al cine, la radio, la música y la televisión dibujan un panorama donde los límites del arte, el diseño y la publicidad son irreconocibles, no sabemos si los cortes comerciales venden los contenidos mediáticos o si los contenidos mediáticos venden productos de consumo, es un espacio francamente nebuloso y continuo.

De tal forma nos encontramos con que las formas de relación hegemónica del arte-diseño con la sociedad está definida primordialmente a través del intercambio económico, banalizando y empobreciendo el sentido y significado de la complejidad, que el arte-diseño desarrollado como práctica no institucionalizada muestra.

⁴ La dimensión reflexiva del adjetivo inmanente en este contexto la comprendemos como la presencia auto constitutiva, auto reproductiva e inherente de los efectos en las industrias culturales, es decir, contienen la genética replicante de cualquier sistema industrializado, que busca su estabilidad para cumplir con la eficiencia y eficacia para la cual fueron diseñados.

⁵ En la comprensión que la separación de las disciplinas instaurada por la modernidad, en este caso del arte y el diseño es artificial y responde a lógicas de mercado, llamados nichos de consumo, donde se presenta el Diseño como objetivo, aplicable y unívoco y al Arte como subjetivo, relativo y autónomo. Esta postura es construida y compartida con el Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno del Posgrado en Artes y Diseño, de la UNAM (Aguilar, y otros 2015, 57).

Lo anterior abrió la posibilidad de continuar identificando otros efectos en la relación entre los creativos [*artistas + diseñadores*] y las instituciones culturales, precarización y normalización productora, estandarización de los productos y propuestas divergentes, desvinculación social y capitalismo cognitivo⁶, son algunos de estos efectos que se muestran con grandes costos sociales, y que el capitalismo actual ha potencializado inhumanamente, registrando una expansión sin precedentes del proceso de industrialización desde la materialidad del mundo hasta las esferas simbólicas del hombre.

Lo que comenzó con la privatización/mecanización de los recursos materiales y procesos de producción artesanal explotación material y simbólica, continúa expandiéndose hasta lugares insospechados, aquí una observación de Lefebvre: *“con la industria del ocio, el capitalismo se ha apropiado de los espacios que quedaban vacantes: el mar, la playa, la montaña”* (Lefebvre 1974, 220-221). Esta lógica de expansión y crecimiento también se observa en su desplazamiento hacia procesos de apropiación del patrimonio intangible, es decir, de lo únicamente simbólico, subsumiendo fiestas, tradiciones, rituales, etcétera en las dinámicas del turismo cultural⁷. Lo cual ha llevado a los gobernantes, hoy convertidos en promotores y gestores de la privatización de los bienes nacionales a favor de los corporativos internacionales⁸, ha vincular los destinos de la cultura al sector

⁶ “Por este concepto se designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital. En esta transición, la parte del capital inmaterial e intelectual, definida por la proporción de trabajadores del conocimiento —*knowledge workers*— y de las actividades de alta intensidad de saberes —servicios informáticos, I+D, enseñanza, formación, sanidad, multimedia, software— se afirma, en lo sucesivo, como la variable clave del crecimiento y de la competitividad de las naciones” (Vercellone 2004, 66). De tal forma, al creativo se le valora por su conocimiento operativo, y de como ese conocimiento se puede insertar en las diferentes industrias creativas como un componente específico de la maquinaria creativa.

⁷ Este fue uno de los tópicos de mi tesis de maestría, Tlachtli/Pelota: proyecto de arte contemporáneo en el espacio público de Taxco (Aguilar 2012).

⁸ “La nueva categoría de los gobiernos privatizados hace de sus presidentes un nuevo tipo de gerentes que muestran ser buenos gobernantes por su capacidad de atraer capitales corporativos y de aplicar las políticas de ‘descrecimiento’, ‘desinformación’, ‘desconocimiento’ y ‘deseducación’ con que el capital corporativo dominante logra eliminar competidores en los países endeudados e impide que surjan nuevos competidores con alta capacidad tecnológica, o clases medias con jóvenes insumisos y bien preparados... Los presidentes-gerentes y demás gobernantes mental y materialmente privatizados abandonan, con el apoyo de los ‘accionistas’ y de la burocracia de los ‘complejos militares-

económico del turismo, e incrementado la visión simplista monocular impuesta desde las proposiciones economicistas de la realidad:

“Este sector económico de la cultura y la creatividad comprende un conjunto de unidades productoras de bienes y servicios culturales, incluidas las micro, pequeñas, medianas y grandes empresas, ya sea de capital privado o bien gubernamental, cuyo principal insumo es la creatividad. Incluye también a las bellas artes (música, pintura, danza, escultura, etcétera), el patrimonio cultural material e inmaterial, los museos, las artesanías y el entretenimiento (cine, radio, televisión), las tradiciones, la gastronomía y otros más de los que nos caracteriza y da personalidad social” (Piedras 2013, 23).

El reduccionismo de esta perspectiva no alcanza a reconocer en el horizonte, la complejidad de la producción cultural manifiesta como un proceso social pluricéntrico, multidimensional y polisémico.

En México el indicio contundente del proceso de “*privatización*” del ámbito cultural promovida por el gobierno es, la creación en el 2016 de la nueva Secretaría de Cultura del Gobierno de la República Mexicana, que adjunta por medio de la Coordinación Nacional de Patrimonio Cultural y Turismo⁹ los destinos de la cultura con la industria cultural. Permeando las instituciones públicas con los efectos inmanentes de la producción cultural

políticos-empresariales y mediáticos’ los antiguos proyecto de Civilización, Progreso, Desarrollo. Por supuesto abandonan también los antiguos proyectos de la democracia del pueblo con el pueblo y para el pueblo, y de justicia y libertad que en un tiempo pasado proclamaron algunos de los más importantes “founding fathers”, como Lincoln [dijo]” (González 2012).

⁹ Ver: <http://www.cultura.gob.mx/turismocultural/>

institucionalizada, que atiende de manera disciplinada las agendas internacionales sobre el turismo cultural, dictadas desde los organismos internacionales por medio de diversos documentos¹⁰ entre los que encontramos *La carta internacional de turismo cultural: la gestión del Turismo en los sitios con Patrimonio Significativo*, donde se observa una significativa profundización del valor económico de la cultura por medio del concepto patrimonio: *“El Turismo puede captar los aspectos económicos del Patrimonio y aprovecharlos para su conservación generando fondos, educando a la comunidad e influyendo en su política. Es un factor esencial para muchas economías nacionales y regionales y puede ser un importante factor de desarrollo cuando se gestiona adecuadamente”* (ICOMOS 1999, 2). Sin embargo, ¿cómo reducir los rituales de Semana Santa en Taxco a un hecho económico?, cuando el origen de esta práctica se encuentra la esfera de la religiosidad de una comunidad con tradiciones coloniales. Es a través de la mirada simplificadora que se descarga de los significados profundamente comunitarios y se aniquila su sentido simbólico, convirtiéndolo en un destino turístico, que según la carta mencionada es lo realmente significativo e importante.

¹⁰ Los documentos se encuentran publicados en: <http://www.cultura.gob.mx/turismocultural/documentos/>

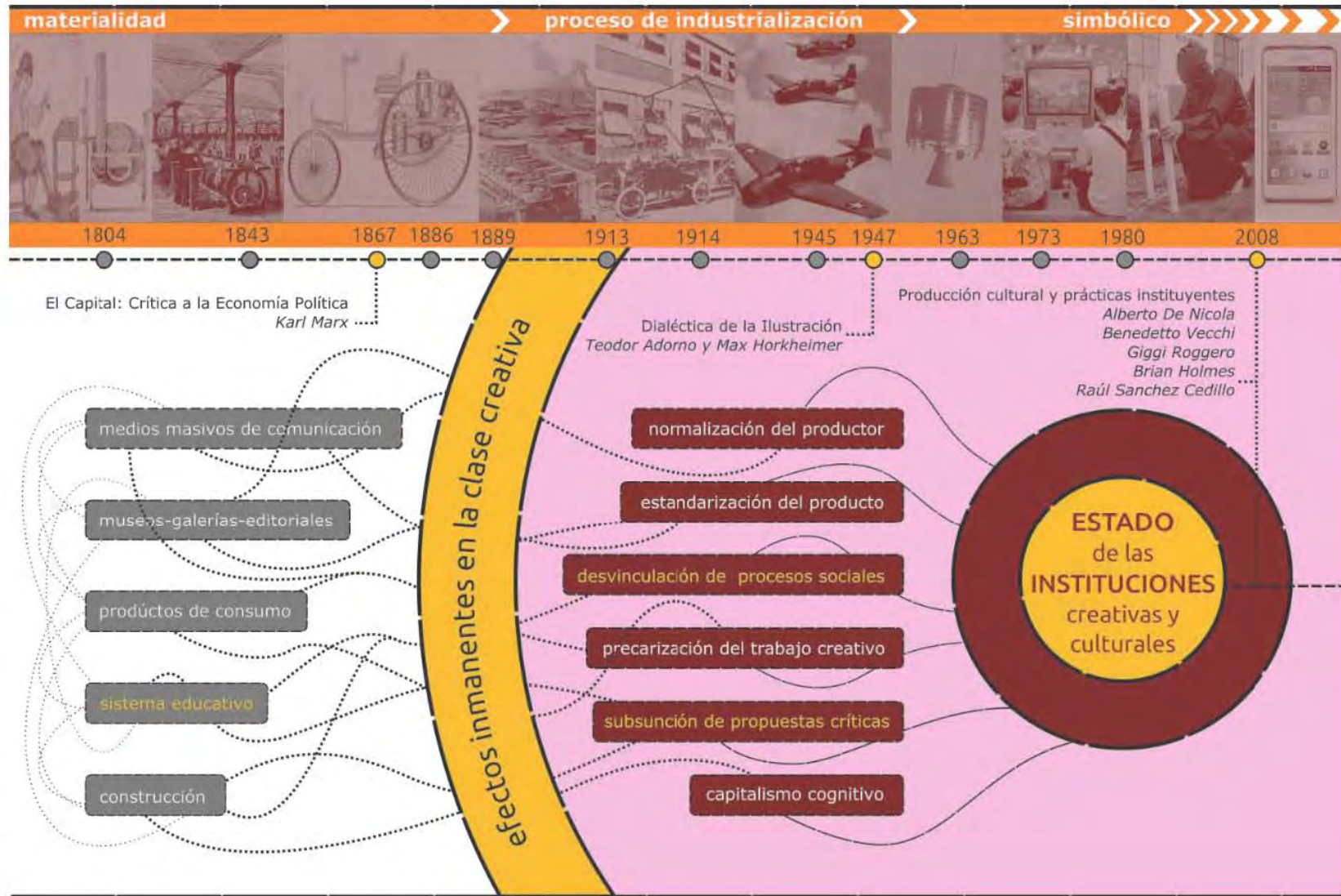


Figura 7. Problema práctico de la situación experimentada en la relación conflictiva entre la clase creativa y las instiuciones culturales.

En la anterior imagen [Figura 7] podemos observar como el proceso de industrialización ha llegado a instalarse en la esfera simbólica, de lo cual se desprenden los aquí llamados efectos inmanentes de la producción cultural en las instituciones culturales o industrias creativas. Precarización del trabajo creativo, normalización del productor [artista / diseñador], estandarización de productos, desvinculación de procesos sociales vistos desde las perspectivas de la complejidad, subsunción de propuestas críticas y divergentes, también formación académica y mercado laboral dirigido al capitalismo cognitivo son los efectos que se abordaran a continuación, que traducidos como costos sociales han sido estudiados por numerosos investigadores, críticos y activistas desde el siglo pasado y principios de este. Entre ellos encontramos a Theodor Adorno, Max Horkheimer, Alberto De Nicola, Benedetto Vecchi, Giggi Rogero, Brian Holmes y Raúl Sánchez entre otros, los cuales han reflexionado sobre la producción cultural desde los medios de comunicación masiva y desde los circuitos artísticos [museos – galería – revistas], también desde las artes escénicas. Lo cual ha permitido proponer la lectura sobre el subordinamiento de dichas instituciones creativas a las industrias de bienes de consumo, de servicios y de diseño, integrándose a procesos de producción y comercialización de alimentos envasados, equipo electrónico, mobiliario, servicios financieros y a las industrias de la construcción , espectáculos, turismo y medios de comunicación, entre otras tantas más, proceso que continúa replicándose en el territorio de la cultura desde el siglo pasado hasta el inicio del presente de siglo XXI, y que se incluye la interdependencia del sistema educativo produciendo el capital cognitivo que alimenta la maquinaria productiva.

A continuación, profundizaremos en la identificación y descripción de los efectos inmanentes de la producción cultural en el contexto actual mexicano, localizando este fenómeno global en lo local, desde donde parte y se desarrolla la presente investigación. La clase creativa comprendida desde el ámbito de la producción cultural nos permite reconocer a los profesionales de las disciplinas creativas como un conjunto heterogéneo de personas, con problemas similares en el desarrollo de sus actividades laborales. Desde dibujantes hasta Dj's son trabajadores que producen a partir de sus capacidades creativas e inventivas. Sin embargo, el hecho de ejercer una profesión no implica tener las condiciones mínimas para desempeñarse desde la comodidad que da la seguridad laboral y el acceso, en sentido amplio, de las necesidades básicas para ejercer su trabajo de la mejor manera, a la falta de condiciones económicas suficientes se le ha denominado precarización del trabajo creativo. Caracterizado por condiciones comunes del empleo bajo el paradigma neoliberal, los productores culturales se enfrentan con trabajos por proyectos intermitentes y eventuales, contrataciones por obra específica sin prestaciones de ningún tipo, ambigüedad contractual o carentes de la legalidad contractual, anulación y clausura de su creatividad por el subordinamiento de las directrices institucionales, autoempleos y subempleos alternativos fuera de las industrias culturales, éstas son las condiciones en las cuales se desarrolla la producción cultural actualmente en México.

El trabajo de los creativos se ejerce principalmente desde eventualidad, es decir, desde el desarrollo de proyectos específicos para producciones determinadas, esto genera efectos de carencias, donde la situación de los productores se presenta como la ausencia de entradas fijas y constantes por su actividad laboral, algunas veces pueden cobrar muy

bien y otras casi regalar su trabajo, sumiéndolos en una perspectiva de precariedad económica con la cual deberán solventar sus gastos más básicos. *“La mayoría de los intermitentes vive, por tanto, apenas por encima del umbral del subsidio de desempleo... pero hay una cantidad no definida de «artistas» sin subsidiar que viven en una situación de precariedad aún mayor, haciendo malabarismos entre empleos precarios... y otras ayudas sociales”* (Lazzarato 2008, 108). Es decir, mientras tengas beca o proyecto no la pasarás tan mal, sin embargo, cuando se terminen estas relaciones contractuales, ¿qué pasará?

La referencia anterior proviene de un análisis en el contexto las sociedades “avanzadas”, centro europeas, no obstante, el fenómeno también se manifiesta en el contexto latinoamericano, a partir de lo cual se presume que no importa la preparación académica ni las habilidades de los productores culturales, la precariedad se presenta.

“Lo que está sucediendo es mucho más que este lugar común: a los jóvenes les es difícil conseguir empleo y, a la vez, sorprenden por su fluidez de las tecnologías recientes. Sin duda, como lo han documentado varios estudios en América Latina, es una paradoja del desarrollo que los jóvenes tengan hoy mayor nivel educativo que las generaciones precedentes, en promedio más años de escolaridad, una formación más amplia, y menor acceso al empleo que en otros tiempos, duplicando o triplicando los índices de desocupación de sus padres” (Piedras 2013, 9-10).

Situando una realidad francamente dramática, donde los artistas por necesidad de acumulación de capital cultural y estar vigente ejerciendo su profesión, o simplemente *por amor al arte*, han asumido como táctica abaratar su trabajo o regalarlo, es decir, donarlo.

“EL ARTISTA EN MÉXICO ES EL MEJOR AMIGO DE LOS MUSEOS. A) Además de producir su obra, colecciona la propia y de otros para donarla a la nación (Tamayo, Cuevas, Rivera o Toledo). B) No le pagan por exponer, aunque el museo cobre la entrada. C) Siempre están dispuestos a donar su obra al museo con tal de pertenecer a la colección por lo que ni siquiera tienen presupuestos para adquisiciones. D) No exigen algo tan fundamental como el derecho de exhibición” (Mayer 2006, 6).



Figura 8. Oportunidades del empleo creativo en el contexto mexicano.

Bajo las condiciones del empleo cultural los empleadores se acomodan para hacer contratos leoninos donde los creativos siempre llevan las de perder, sin seguridad social,

sin atención médica, sin ahorro para el retiro, en una palabra, sin prestaciones¹¹, es aquí donde los contratos por obra se vuelven útiles para estas industrias creativas, finalmente si no toma el contrato uno lo tomará otro.

“El mercado de trabajo cultural se caracteriza por una hiperflexibilidad que determina una concurrencia creciente entre los intermitentes. El aumento de la concurrencia entre los trabajadores tiene consecuencias nefastas para sus condiciones de empleo (contratos cada vez más cortos y fragmentados), sus remuneraciones (salarios a la baja) y [sin] poder de negociación con las empresas” (Lazzarato 2008, 115).

Esta situación es observada en una multitud de anuncios de empleo para diseñadores y convocatorias artísticas, un testimonio desde la WEB nos ayudará a ejemplificarlo, se trata del Blog de Leonora Varo: berrinches de una diseñadora *freelancera*, aquí alguna de sus reflexiones que comparte:

“Me estoy cansado de ver anuncios donde requieren diseñadores para trabajar gratis. Estos avisos hacen uso de la modalidad de ‘intercambio en especie’, ‘oportunidad de aprendizaje’ o el clásico ‘te daremos el chance de mostrar tu trabajo al mundo’ ... y ¿saben qué? ¡Ya estuvo bueno de abusar de los diseñadores! Si no te van a pagar con dinero entonces no se puede llamar

¹¹ La desregulación del trabajador es un proceso que afecta todo el ámbito laboral, es una estrategia del capital corporativo en Latinoamérica, como lo comenta Pablo González Casanova: “Con la globalización y el neoliberalismo de fines del siglo XX y principios del XXI vino un nuevo control de los trabajadores. El nuevo control incluyó a los trabajadores metropolitanos y a todos los trabajadores organizados para privarlos de sus derechos y prestaciones y “des-regularlos” (2012, 12).

empleo o trabajo. Difícilmente encontraré un anuncio que solicite a un arquitecto para construir una casa al cual se le ofrezca ‘pago en especie’. Tampoco abundan las ofertas para secretarias a las que se les pague con ‘aprendizaje’. Mucho menos habrá un requerimiento para un abogado que no cobre a cambio de que ‘su trabajo sea mostrado al mundo’. Entonces ¿porque los diseñadores somos menospreciados como profesionales? la respuesta es simple: como somos demasiados, peleamos por ofertas ridículas y ocupaciones disfrazadas de empleo” (Varo 2014).

En el contexto del arte, encontramos innumerables convocatorias a exposiciones o bienales, donde si hay algún premio, es solo para algunos de los participantes. No obstante, la institución organiza eventos con los contenidos de los artistas en sus espacios de exhibición, en los cuales cobra la entrada, se recibe financiamiento o se comercializa en una publicación. Ejemplo de lo anterior es la convocatoria del Museo Universitario de Arte Contemporáneo para la Muestra de Libros de Artistas¹², donde no se les paga a los artistas por la exhibición de sus producciones, sin embargo, el museo cobra la entrada¹³. Otro caso es una experiencia personal, en el año de 2012 participé en la convocatoria de la revista Chilango “[Arte Público] Señales que precederán al fin del mundo”¹⁴, donde fui seleccionado para intervenir la fuente de la Plaza Rio de Janeiro¹⁵ para lo cual me dieron \$10,000.00, los contenidos de los siete artistas participantes formaron parte de los contenidos de la revista

¹² Información disponible en: <http://muac.unam.mx/evento-detalle-9-2%C2%B0-Muestra-de-libros-de-artista>

¹³ El costo de entrada general al MUAC es de 40 pesos por persona, información disponible en: <http://muac.unam.mx/#informacion-general>.

¹⁴ Información disponible en: <http://www.chilango.com/ciudad/chilango-arte-publico-3/>

¹⁵ Chilango Arte Público, video catálogo disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=gS1rFRgF11M>

mensual en mayo del 2012 (Espinosa 2012), que entonces tenía el precio de \$35.00, que multiplicado por su tiraje mensual de 36,019 (DÁrtigues 2011) ejemplares da un total de venta de \$1,260,665.00, lo cual representa el 0.79 % del total de ventas, y el 20% del costo comercial de media página horizontal en la publicación, que es de \$50,505.00. (Chilango 2017)

La falta de oportunidades de empleos de calidad en el ámbito cultural ha propiciado que la clase creativa participe en otros sectores laborales, *“Los limitados ingresos y la fragilidad de sus desempeños los obliga a combinar las tareas creativas con actividades secundarias”* (Piedras 2013, 15). Pintores convertidos en rotulistas, escultores/carpinteros fabricantes de muebles rústicos, diseñadores gráficos disminuidos a operadores de equipos de impresión, cualquier cosa es buena para sobrevivir, mientras se logra participar en algún otro proyecto temporal. Y cuando llega esa nueva oportunidad, no se presentan como una solución importante a la falta de empleo, de hecho, el trabajo en instituciones culturales algunas veces se convierte en una pesadilla al momento de cobrar, parte de las irregularidades contractuales deja a los creativos indefensos ante los empleadores. El caso de ser proveedor de organizaciones gubernamentales, además de ser su empleado, hay que financiar a las instituciones, siempre existe la condicionante de que el pago se efectuará mucho tiempo después de haber realizado y entregado el trabajo.

“Ya en abril había escrito sobre este problema: la Secretaría de Educación Pública no había cumplido con los pagos a ilustradores, editores, diseñadores y demás colaboradores que habían entregado su trabajo para la publicación

de diversos libros de texto. Con tristeza les confirmo que, a un año de que la mayoría de estos freelancers entregaron su trabajo, la SEP continúa sin cubrir los honorarios de aproximadamente 300 profesionales independientes. A ellos se suman más personas que comenzaron a trabajar en proyectos editoriales a partir del 2014. La excepción fueron unos pocos ilustradores a los que se les adeudaba menos de 20,000 pesos mexicanos. Todos los colaboradores que superaban esta suma continúan sin recibir pago alguno. Cálculos aproximados hacen suponer que la SEP les adeuda cerca de \$16 millones de pesos (sí, leyó usted bien)” (Varo 2014).

Este es un ejemplo de cómo la relación de los creativos con las instituciones es francamente abusiva e injusta, y donde la deshumanización en las relaciones laborales es la marca las lógicas del capitalismo corporativo, extendido también a las organizaciones gubernamentales, manejadas como feudos o negocios propios de los administradores de alto rango.

En este sentido es pertinente contextualizar la situación de la precariedad en el ámbito educativo, y en específico del ámbito universitario, donde presento mis reflexiones a partir de dos experiencias contractuales con la UNAM, la primera como profesor de asignatura¹⁶ y la segunda como proveedor de arte en la Dirección General de Divulgación de la Ciencia (DGDC). El ser profesor de asignatura obliga siempre a tener un segundo empleo o tercero, no obstante, de realizar trabajo de investigación y difusión cultural como

¹⁶ Desde 2007 soy profesor de asignatura y desde 2012 actividades de investigación en el GIAE_.

se le exige al profesor de carrera, con la intención de poder acceder a una mejor relación contractual con la institución, cosa que muy pocas veces sucede.

“Un grave problema en la máxima casa de estudios, es la gran inestabilidad laboral de sus profesores, que en su gran mayoría son profesores ordinarios de asignatura, 80% aproximadamente, que no tienen estabilidad en el empleo, no saben si trabajarán el siguiente semestre o no, si le serán asignados cursos o no. Es indignante que, por ejemplo, decenas de profesores del CCH Vallejo y Naucalpan estuvieran a punto de quedar fuera de la planta de profesores en el año escolar que concluye, y lo mismo pasa en muchas otras dependencias de nuestra universidad” (Tribuna abierta 2016).

Desde la perspectiva de mi participación como artista en la DGDC, comparto dos observaciones, la primera tiene que ver con que los proveedores están obligados a darle crédito a la UNAM, sino, es imposible trabajar para ella, es decir, hay que financiar la obra y cobrar después de algunos meses, la segunda observación es algo que nunca hubiera pensado, sino lo experimento, se me pedía que el concepto de venta de la obra, fuera modelo y no escultura, mural o nada que pudiera hacer pensar que era arte, porque cuando la UNAM compra arte, esta obra pasa a formar parte de su patrimonio, lo cual, es fue una estrategia de negociación por parte de la institución, con la intención de abaratar la obra de arte, deslegitimando los valores artísticos de la obra y concibiéndola como imagen

ilustrativa del discurso museográfico, integrándose a las enunciaciones de la divulgación científica.

La inviabilidad de acceder a un empleo digno y seguro en el ámbito de la producción cultural ha fomentado el autoempleo, o como dicen los neoliberales el emprendimiento, para lo cual es necesario la gestión de uno mismo, como dueño y trabajador de tu misma empresa, configurando así, al nuevo actor del empleado/empleador, paradigma de la individualidad precaria neoliberal.

“La capitalización debe contribuir a hacer de sí mismo una suerte de empresa permanente y múltiple. El trabajador es un emprendedor y un empresario de sí mismo, siendo para él mismo su propio capital, siendo para él mismo su propio productor, siendo para él mismo la fuente de sus propios ingresos... El trabajador ya no es un simple factor de producción, el individuo no es, hablando con propiedad, una «fuerza de trabajo», sino un «capital-competitivo», una «máquina-competente». Esta concepción del individuo como empresario de sí es la culminación del capital como máquina de subjetivación” (Lazzarato 2008, 110).

Así los productores culturales de hoy, nos lanzamos al mundo laboral tratando de construir un nicho de consumo que nos ofrezca la posibilidad de gestionar nuestra precariedad de la mejor manera, pero al final siempre nos encontramos con las instituciones como barreras insuperables del trabajo creativo.

El panorama descrito y argumentado anteriormente parece configurar solo dos posibilidades de empleo en el ámbito cultural, seguir siendo un profesionalista precario o constituir una nueva institución donde explotar a otros mientras sigues auto explotándote, reproduciendo el modelo en bucles cada vez más deshumanizados, desde donde el complejo sistémico de las industrias sigue operando gracias a las redes estructura.

“La movilidad de los pequeños es con la mayor de las frecuencias una movilidad sufrida, no tienden por naturaleza a crear redes. Se ven sacudidos a voluntad hasta el fin de sus contratos y corren de un empleador a otro para no desaparecer definitivamente del escenario. Circulan como mercancías en una red cuya malla nunca tejen, son otros quienes les intercambian, sirviéndose de ellos para mantener sus propias conexiones. Cuando evocamos la naturaleza de la explotación en red, encontramos la explicación de cómo la movilidad de los grandes, fuente de florecimiento y de beneficio, se opone exactamente a los pequeños, quienes no tienen más que el empobrecimiento y la precariedad. O bien, retomando una de nuestras fórmulas, la movilidad del explotador tiene como contrapartida la flexibilidad del explotado”
(Lazzarato 2008, 110).

En México Alberto Hjar nos da cuenta de estas redes invisibles de implicación entre actores culturales, que ocupan lugares estratégicos en las instituciones, invitándonos a reflexionar sobre la dialéctica entre los personajes y las instituciones del siglo pasado.

“Algunos de sus integrantes ocuparon altos cargos en las direcciones culturales de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Nacional de Bellas Artes, todo lo cual no requirió de proclamas como grupo organizado. Autodenominados como mafia, sus revistas... difundieron ampliamente sus posiciones hasta dar sentido a un movimiento concretado en personas contradictorias por su individualismo altamente solidario entre ellos. De ellos puede decirse lo que Xavier Villaurrutia expresó de Los Contemporáneos: ‘archipiélago de soledades’... Pero no forman ni formaron un grupo explícito, aunque si ejercieron influencia importante por su amplia difusión con alcances latinoamericanos, entre intelectuales y artistas...” (A. Hajar 2007, 10).

Hoy podemos ver cómo estas llamadas *mafias* culturales continúan operando, el ejemplo de mayor proximidad a los artistas es el caso del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, donde un grupo reducido de artistas, pasan de ser beneficiario a jurado del Sistema Nacional de Creadores, *siempre son los mismos*.

“Sustentada en unas Reglas de Operación del SNCA publicada apenas el pasado 28 de noviembre –que no aportan propuestas nuevas, diferentes o valiosas–, la edición 2017 del Sistema no sólo repite los vicios que lo caracterizan –como el otorgamiento de la beca de tres años a productores que se han beneficiado del estímulo en repetidas y numerosas ediciones, tal es el caso de Perla Krauze, Gabriela Gutiérrez, Patricia Aridjis, Emilio Said, Mario Núñez, José Luis Cuevas García y José Luis Sánchez Rull, entre otros–,

sino que también incurre en el incumplimiento de sus normas: Aun cuando la regla número 11 señala que se deben excluir a los servidores públicos de mando medio y superior adscritos a cualquier figura análoga de la Secretaría de Cultura (SC), los Comités de Selección beneficiaron en 2013 y 2017 al pintor Saúl Villa, a pesar de desempeñarse como director de Artes Visuales de la Escuela Superior de Arte de Yucatán, perteneciente a la Secretaría de la Cultura y las Artes del Gobierno de ese estado” (B. González 2017)

En las reglas de operación no existen mecanismos para la diversificación, ni democratización de los recursos, mientras un artista puede ser múltiples veces merecedor de dicha distinción, la inmensa mayoría de artistas mexicanos nunca serán apoyados con dicha distinción.

De la precarización surge otro efecto, la normalización del productor, que es comprendida como formas instauradas del ser productor cultural en el capitalismo corporativo, una forma de ser creativo a la mediada del sistema hegemónico, constituido por la estructuración de las subjetividades desde los paradigmas del neoliberalismo, configuraciones replicantes fractalizadas que se presentan igual en las grandes instituciones culturales, que en la individualidad de los trabajadores intermitentes. *“En las sociedades biopolíticas gubernamentales la constitución de lo «normal» está siempre entretrejida con lo hegemónico...”* (Lorey 2008, 66). Pero ¿qué es ser normal en el ámbito de la producción cultural institucionalizada?, para responder lo anterior, comienzo por enfatizar la reducción de la complejidad experiencial humana del productor cultural hacia la figura de artistas modelos, los llamados personalidades de la cultura. Así, al nobel creativo se le presentan a

esos “genios” de la cultura, como bohemios empedernidos, incomprensidos, futurólogos, adelantados, y demás calificativos para personas que son recogidos de sus dramas personales para ser encumbrado como íconos de la cultura, alimentando la maquinaria del *mainstreet*, configurando modelos a seguir como univocas formas del ser creativo.

“Quienes trabajan de forma creativa, estos precarios y precarias que crean y producen cultura, son sujetos que pueden ser explotados fácilmente ya que soportan permanentemente tales condiciones de vida y trabajo porque creen en su propia libertad y autonomía, por sus fantasías de realizarse. En un contexto neoliberal son explotables hasta el extremo de que el Estado siempre los presenta como figuras modelo” (Lorey 2008, 74).

Con la autonomía y libertad como valores del creativo, se presenta la trampa del idealismo emprendedor, los artistas y diseñadores no se detienen a explorar las condiciones contextuales que determinan su participación en la vida económica de las sociedades, donde la libertad del deseo se presenta inicialmente como proceso creativo por su cualidad autónoma, y nunca es matiza la libertad hacia la posibilidad de elección dentro de los límites de las oportunidades reales y materiales que la sociedad le ofrece, “... *los productores y las productoras culturales ofrecen un ejemplo de cómo los modos de vida y las condiciones de trabajo «elegidas para sí», incluidas las ideas de autonomía y libertad, son compatibles con la reestructuración política y económica”* (Lorey 2008, 76).

De tal forma, se describe el proceso de normalización como una falta de crítica a las condiciones del trabajo creativo en las industrias culturales, la clase creativa se desdibuja

en el ámbito laboral, ya no como trabajador propositivo y creativo, sino como un engrane más de la maquinaria productiva, en un proceso de transformación hacia las prácticas laborales del trabajo manufacturero, es decir, como maquiladores de las formulas preestablecidas donde *“Lo normal no es idéntico a la norma, pero puede adoptar su función”* (Lorey 2008, 66). Son múltiples las experiencias que he recogido como profesor de artes y diseño, donde los alumnos huyendo de las prácticas opresivas y alienantes del trabajo en el mercado cultural, se acercan a los estudios de posgrado como una posibilidad para desarrollar su creatividad adormilada tras las entregas siempre urgidas de empleadores prepotentes e insaciables. Me permito comentar el caso de Nora Millan, ilustradora de profesión de la cual fui tutor por dos años, actualmente dirijo su tesis, en las tutorías comentaba la *“falta de respeto por parte de las editoriales [Alfaguara, Richmond Publishing, Macmillan-Castillo, Editorial Santillana, Mcgrawhill], siempre pidiendo el trabajo de un día para otro, y exigiendo entregas imposibles de realizar en tan corto tiempo, a el editor no le importa si duermes o no, ellos exigen la entrega a primera hora y bajo sus condiciones”*¹⁷. Este tipo de reflexiones suscitadas por el cuestionamiento sobre los motivos personales de querer ingresar al posgrado o respecto a su investigación en proceso, esta una condición igualmente presente en las industrias editoriales, museísticas, agencias de publicidad, empresas de *marketing digital*, entre otras.

Una dimensión diferente de la normalización se refiere al poder de constituirse como parte fundamental de las subjetividades en la sociedad actual, es parte del sentido común aceptar, asumir e incorporar tales situaciones, como algo que es así, y ni siquiera se

¹⁷ Paráfrasis de comentario de Nora Millan en primera tutoría efectuada el 26 de agosto de 2014.

imagina transformarlo. *“La normalidad nunca es algo externo, porque somos nosotros y nosotras quienes la garantizamos y la reproducimos con alteraciones. De acuerdo con esto, nos gobernamos en el dispositivo que conforman la gubernamentalidad, la biopolítica y el capitalismo, en la misma medida en que nos normalizamos”* (Lorey 2008, 66-67). Aquí juega un papel fundamental la ideología individualista, ensimismados en la vida, donde después de una intensa actividad laboral dentro de algún proyecto con próxima fecha de entrega, solo queda tiempo para descansar en la soledad necesaria, reafirmando y legitimando nuestra individualidad como algo normal, *“La normalización se vive mediante prácticas cotidianas que son percibidas como autoevidentes y naturales”* (Lorey 2008, 67). Así, del trabajo frente a una pantalla al descanso frente a otra, se va profundizando en la individualidad, sin el dialogo con los otros que nos pueda hacer mirar más allá de nosotros mismos, levantando la cara y dándonos cuenta de lo que está pasando.

El efecto de la estandarización de las producciones y subsunción¹⁸ de lo divergente puede comprenderse como otra forma de normalización del productor, acostumbrado a maquilar formulas instituidas que su trabajo debe cumplir, bajo los paradigmas de la calidad requerida e impuestas por los objetivos de la industria en la que es empleado. Es decir, estandarización de la forma, los procesos y los contenidos, de ello dan cuenta todos los sellos comerciales que significan hoy día las vanguardias históricas convertidas en *ismos*, hay artistas que asumen su práctica como abstracta, surrealista, contemporánea, etcétera. El ensimismamiento disciplinar con el que viven su producción cultura no les permite comprender la cultura como algo donde está implícito los contextos, siguen aspirando a

¹⁸ Para profundizar en este efecto, revisar los dos primeros capítulos de este trabajo donde argumento su presencia en la institución Arte.

producir mercancías para espacios comerciales definidos con antelación, como son las galerías especializadas en arte moderno, contemporáneo, antiguo, etcétera. En el ámbito del diseño es todavía más dramático el asunto, el reciclaje de fórmulas de soluciones comunicativas es espeluznante, pensemos en la historia de los estilos editoriales de las páginas de internet, donde las soluciones de programación gobiernan las producciones creativas. O la actual emergencia desmedida de lonas publicitarias, todas parecen iguales, no existe una exploración real de las posibilidades comunicativas de los soportes, materiales y diseños, los temas económicos siguen prevaleciendo en las soluciones.

Así como describimos los procesos de subsunción de las vanguardias en el primer capítulo, observamos también los procesos de subsunción en las actuales propuestas y prácticas divergentes, las instituciones parecen alimentarse de la crítica artística.

“Sin embargo, son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido, de forma creciente, en las más útiles en términos económicos, puesto que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. Así, las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización, sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal” (Lorey 2008, 72).

Feminismos, ecologismos, anticolonialismos son ahora parte de la baraja discursiva de las industrias culturales, descargándolas de las disputas político-ideológicas, son reducidas a recuerdos y anécdotas que el visitante al museo, con pose de turista internacional, adquirirá para llevarla como evidencia de su atestiguamiento de alguna exposición y que exhibirá como afiche en sus redes sociales. La subsunción se muestra como un ejemplo de la inmanencia de los efectos en las industrias culturales, se repite en círculos cada vez más profundos, pasando del productor artista, al consumidor de imágenes fotográficas.

La desvinculación del productor con procesos sociales diversos y complejos es otro de los efectos inmanente de la producción cultural actual en las industrias creativas. No se aborda el trabajo creativo desde la problematización de la misma producción, no se da cuenta de la acción que su producción ejerce sobre los diversos ámbitos que trastoca o que consolida. La separación del creativo de su contexto más próximo, es operado a través de las urgencias de la profesión que no permite reflexionar sobre su vida vinculada a los procesos sociales en los que se encuentra inmerso, una inconciencia y ceguera fomentada por los modelos del profesionalismo disciplinar, *“pero la empresa no cesa de introducir una rivalidad inexplicable como sana emulación, excelente motivación que opone a los individuos entre ellos y atraviesa a cada uno, dividiéndolo en sí mismo”* (Deleuze 1991, 2). Una carrera por sobresalir y ser reconocido como artista y diseñador, pasando de la individualidad que conforma masas hacia la dividualidad¹⁹ que conforma la separación de

¹⁹ El concepto es retomado de Deleuze que hablando sobre el desplazamiento de una sociedad disciplinada que produce individuos, hoy nos encontramos en las sociedades de control que produce divideos. *“Ya no nos encontramos ante el par masa-individuo. Los individuos se han convertido en “divideos”, y las masas, en muestras, datos, mercados o bancos”* (Deleuze 1991, 13).

cualquier forma de colectividad. Es una profundización de la deshumanización del hombre, es un proceso que no da cuenta, de lo humano como lo común, privilegiando la dimensión competitiva de la profesión, una pérdida de la noción de semejanza por el establecimiento de la participación en los flujos de trabajo, ya no como humano, ahora como capital cognitivo.

Finalmente llegamos al punto que resume todo, el creativo como capital cognitivo, una herramienta, medicina, combustible, batería que hace mover la máquina de la expansión del capital.

“Por este concepto [del capital cognitivo] se designa el desarrollo de una economía basada en la difusión del saber y en la que la producción de conocimiento pasa a ser la principal apuesta de la valorización del capital. En esta transición, la parte del capital inmaterial e intelectual, definida por la proporción de trabajadores del conocimiento —knowledge workers— y de las actividades de alta intensidad de saberes” (Vercellone 2004, 66).

Así el conocimiento construye las máquinas que dejan fuera a los trabajadores de los empleos de la industria, convirtiéndolos en desocupados, inculcando en el creativo la constante necesidad de expandir su conocimiento, cada vez más técnico y específico. En la década de los noventa los programas de diseño eran sencillos, recuerdo uno que me gustaba por ello, *Freehand*, un programa de ilustración vectorial, que fue comprado por Adobe junto con toda la compañía Macromedia, con lo cual fue impuesto en el mercado del

trabajo creativo el Illustrator, que con cada nueva versión exige la expansión de las capacidades de procesamiento de las computadoras, obligando a la actualización de *hardware* o al remplazo definitivo por una nueva, debido, a la cada vez mayor automatización y sofisticación de los procesos creativos de los programas de diseño, alimentando desde el *software* el consumo del *hardware*, encareciendo el trabajo creativo.

En este sentido el creativo debe cumplir con saber manejar estos programas cada vez más complicados de conocer y utilizar, se han complicado tanto que podemos decir en el caso de los programas de animación como Maya, que se convierten en pequeñas fábricas de cine, que necesitan la intervención de grupos extensos de trabajadores para sacarles todo el provecho. De tal forma, *“se asiste a un giro hacia una división cognitiva del trabajo «que reposa en el fraccionamiento de los procesos de producción según la naturaleza de los bloques de saberes que son movilizados»”* (Vercellone 2004, 68). Con ello el creativo no tiene consciencia ni control del proceso de producción, es solo un peón de los planes directivos de las empresas culturales, proyectos que privilegian la utilidad antes que la creatividad, desplazando al trabajador de su individualidad disciplinar a sus capacidades de dividualidad. Hoy día, por ejemplo, con la implementación de las tecnologías BIM²⁰ en los programas de diseño asistido por computadora [CAD], utilizados en la industria de la construcción, se mecanizan el proceso de producción *“interdisciplinaria”* y telemática, constriñendo las interacciones entre los capitales cognitivos, económicos y políticos en términos informáticos, y negando toda posibilidad de interacción humana en los procesos productivos.

²⁰ *“...el diseño, construcción y gestión de proyectos constructivos y de infraestructura de manera más rápida, económica y con un menor impacto ambiental”* (Autodesk 2017).

SEGUNDA INMERSIÓN

AMPLIANDO EL ARTE > TRANSFORMANDO LA PRODUCCIÓN

Producción desbordante > con un pie adentro y otro afuera

El desplazamiento que a continuación narraré comienza con la manera de aproximación que tuve en mi vida hacia las experiencias *Aiesthesicas*²¹. Para mí, habitante de la Unidad Independencia del Instituto Mexicano del Seguro Social [UI] la institución artística era algo muy lejano, no conocí una galería o un museo hasta que estudié en la universidad. Mi educación sensible estaba fomentada por el arte público dentro de una forma urbana singular de la Ciudad de México la UI²², para describir esta singularidad cito al presidente Jhon F. Kennedy quién fue invitado para su inauguración: *“I want to compliment the members of the council, the Director and the architects, and all of you for how beautifully this project has been put together. I have seen in many places housing which has been developed under governmental influences, but I have never seen any projects in which governments have played their part which have fountains and statues and grass and trees, which are as important to the concept of the home”*²³ [Quiero felicitar a los miembros del consejo, el Director y los arquitectos, y todos ustedes por lo bien que este proyecto ha sido elaborado. He visto muchos lugares de vivienda que se ha desarrollado bajo la influencia gubernamental, pero nunca he visto ningún proyecto en el que los gobiernos han hecho su parte por medio de fuentes, estatuas, pasto y árboles, que son tan importantes para el

²¹ Comprendida la *Aiesthesis* como el conjunto de prácticas abiertas y sensibles propias de los seres vivos por las cuales percibimos el entorno y lo codificamos, en contraposición de la estética que conforma una categorización cerrada de formas estéticas que giran alrededor del concepto de belleza, y de las cuales se desprenden el concepto de arte como práctica. (Mignolo 2010)

²² “El arquitecto Alejandro Prieto realizó una enorme cantidad de obras, entre las que destacan las unidades habitacionales y de servicios, Independencia, en San Jerónimo, ciudad de México y Cuauhtémoc, en Naucalpan (1960-1963), que albergan esculturas de Luis Ortíz Monasterio y de Federico Cantú, y murales de Francisco Eppens... Muchos de esos centros, verdaderos conjuntos urbanos, incluyeron teatros...” (Toca 2006, 85). También incluía un zoológico, un deportortivo, supermercados, plazas, juegos, clínica, centros de seguridad social, escuelas y un centro de artes plásticas. Ver video de “Niños de la Unidad Independencia”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=zvNXnmYB1lo>.

²³ Ver video de la visita de Jhon F. Kennedy a la Unidad Independencia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=uyxXjjIA0cA>

concepto hogar]. La UI se configura como una centralidad urbana que integraba arquitectura, escultura, pintura y vegetación conformando derivas vivenciales que exploré tenaz e incansablemente durante más de una década, donde mi gusto y desarrollo cognitivo fue modelado por estas experiencias plurisensoriales donde convergían lo háptico, lo visual, lo auditivo, lo kinestésico y lo social enredándose en formas serpenteantes e innovadoras, cada vez, para mí. Uno de los lugares más importantes de la infancia/adolescencia fue la fuente escultórica “*Serpiente Emplumada*” de Luis Ortiz Monasterio, en la Plaza Cívica de la UI [Figura 9], donde pasaba mucho tiempo trepando y estando en esta piedra resbaladiza, la asociación de agua en movimiento, piedra, sombras arboladas y su carácter lúdico marcaron los ideales creativos que siempre he procurado desarrollar en mi trabajo artístico.



Figura 9. Reconstrucción idealizada de mi interacción con la *Serpiente Emplumada* de Luis Monasterio.

A partir de esta educación sensorial que posteriormente fue explorada con mayor profundidad y conciencia a través de mi formación como escultor que también comenzó en la UI, en los talleres de Talla en madera y Escultura del “*Centro Artesanal Independencia*” y después en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, de la cual emergió un posicionamiento muy claro por ir más allá de la institucionalidad del “*cubo blanco o negro*”

en el sistema de las artes, desde entonces me parecía muy ajena la forma de experimentación creativa que esta cultura occidental proponía.

Lo cual me llevo a buscar otras formas de abordar la creatividad, más cercanas a mis intereses, por lo cual decidí estudiar el Doctorado en Regeneración Urbana: Arte y Sociedad en la Universidad de Barcelona, lo cual se vio truncado por razones familiares. Sin embargo, gracias a los contenidos de algunos de los cursos que atendí, me equipé de algunas bases sólidas desde donde configurar conceptualmente mis iniciativas, dichos cursos abordaban temas medio ambientales desde una perspectiva psicosocial, centrados en la apropiación colectiva del espacio público.

“Este proceso se desarrolla a través de dos vías complementarias, la acción-transformación y la identificación simbólica. Entre sus principales resultados se hallan el significado atribuido al espacio, los aspectos de la identidad y el apego al lugar, los cuales pueden entenderse como facilitadores de los comportamientos respetuosos con los entornos derivados de la implicación y la participación en éstos” (Vidal y Pol 2005, 292).

A partir de lo anterior, y de regreso a la Ciudad de México surgió el proyecto Zoomatl: Zoológico de madera en Tlalpan²⁴, del cual compartiré algunas experiencias y reflexiones con el lector, que nos permiten ir conociendo esas trayectorias desbordantes,

²⁴ Para conocer más sobre este proyecto ver: <<https://sites.google.com/view/yuriescultor/zoomatl>>.

impuestas desde las dinámicas de trabajo artístico en sus aperturas hacia los contextos complejos del espacio público.

Zoomatl, fue un proyecto de arte público, educación ambiental y participación ciudadana [Figura 10], sobre el cual se puede escribir de diferentes formas y perspectivas ya que contiene sentidos hacia varios ámbitos [arte / medio ambiente / gobernanza]. Sin embargo, en este apartado me parece pertinente hacer un recorte conceptual hacia la noción de prácticas instituyentes pertenecientes al ámbito artístico de los últimos años, entendidas como la creación de nuevas institucionalidades en movimientos multimodales, las cuales construyen alianzas temporales y espacios intermedios, que desafían las formas de producción de conocimiento, de acción política-social y de producción cultural, es decir, generan nuevas subjetividades políticas. Son dispositivos políticos híbridos, que mezclan las instituciones con organizaciones, trabajos y saberes colectivos.



Figura 10. Resumen visual del Zoomatl.

El Zoomatl tuvo en su origen, la semilla desbordante de la institucionalidad artística, su foco de atención se desplazaba hacia los temas, otro hacia los actores y uno más hacia fuera de las instituciones artísticas, pero sin abandonarlas por completo, es decir, con un pie adentro de la institucionalidad y otro por fuera. Dicho desplazamiento requirió la vinculación de una serie de prácticas culturales, diferentes al arte [*educación ambiental y participación ciudadana*], por momentos convergentes y en otros tantos divergentes, que permitieron el desarrollo y la solución de las necesidades que del proyecto emergían. De tal forma, se vincularon prácticas artísticas convencionales como la escultura monumental, y una serie de actores culturales fuera del ámbito artístico [*educadores ambientales independientes, vecinos, corredores y concesionarios del bosque de Tlalpan*], desde donde se pueden observar las relaciones transversales que describió Brian Holmes²⁵ a propósito de las prácticas instituyentes:

“La noción de transversalidad, tal y como fue elaborada por algunos practicantes del análisis institucional, nos ayuda a teorizar los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares” (Holmes 2008, 211)

²⁵ Filósofo suizo que trabaja sobre la articulación de la geopolítica y la geopoética, para más información consultar: <https://brianholmes.wordpress.com/>.

Así, reinterpretando desde las técnicas tradicionales de la fabricación de monumentos en bronce, que utilizan para la construcción de modelos de gran formato, estructuras tubulares recubiertas por malla de gallinero como soporte de la plastilina, se utiliza esta técnica como soporte tridimensional del arte procesual²⁶, donde antes se sostenía plastilina, ahora, varas y ramas son entretejidas por una multitud de participantes. A partir de lo cual fue necesaria la construcción de otro tejido, paralela a la de las ramas y varas, la construida con administradores, gestores y educadores ambientales, que posibilitaron el desarrollo de este proyecto, por medio de una participación configurada de formas innovadoras.

El Zoomatl describe una red de relaciones interdisciplinarias e interinstitucionales a través de su desarrollo, del cual emergieron participaciones insospechadas y sorprendentes. Originalmente la iniciativa planteaba interdisciplinariamente sus objetivos:

“Involucrar a los niños en los procesos de creación en el espacio público. Producir un arte innovador, actual y democrático a través de la participación del público en la elaboración, difusión y conservación de la obra. Enriquecer el acervo cultural de México en las áreas verdes y públicas, donde la experiencia artística es accesible a todas las personas. Monumentalizar especies animales amenazadas por el crecimiento urbano, invitando a la reflexión de temas ambientales, como son: la deforestación por tala clandestina o incendios, captación de agua y conservación de suelo vegetal. Divulgar la biodiversidad de nuestro país por medio de estos

²⁶ En el contexto de las prácticas artísticas relacionadas con la Tierra Ana Maria Guash nos señala: “En este caso, sin embargo, el concepto de tierra o mejor, de naturaleza, no se concibe tanto como un lugar proveedor de materiales, sino como soporte que se manipula o se altera para producir una acción de carácter artístico...”, siendo esta una forma del arte procesual (2002: 51).

monumentos, ejercitando la vocación educativa no formal del arte” (Aguilar 2007, 23).

Es importante mirar cómo estas perspectivas interdisciplinarias llevaron en la práctica a establecer relaciones interinstitucionales junto con la participación espontánea de otros actores sociales, que llamaré entusiastas; así también a combinar fuentes de financiamiento entre la Delegación de Tlalpan y Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, CONACULTA-FONCA de México, al respecto comenta Holmes:

“Estos proyectos tienden a ser colectivos, incluso cuando tienden a sortear, operando en redes, las dificultades que entraña el colectivismo. Sus inventores, que han crecido en el universo del capitalismo cognitivo, se ven lanzados de forma natural dentro de funciones sociales complejas que aferran en todos sus aspectos técnicos... En casi todos los casos, es su compromiso político lo que les hace desear proseguir sus precisas investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica. Pero sus procesos analíticos son al mismo tiempo expresivos, y para ellos toda máquina compleja está inundada de afecto y subjetividad. Cuando estos aspectos subjetivos y analíticos se entremezclan en los nuevos contextos productivos y políticos del trabajo comunicacional (y no sólo en metarreflexiones escenificadas únicamente para el museo)

podríamos hablar de una «tercera fase» de la crítica institucional, o mejor aún, de un «cambio de fase» en la esfera pública que antes conocíamos, un cambio que ha transformado extensamente los contextos y modos de la producción cultural e intelectual en el siglo XXI” (Holmes 2008, 212).

En el proceso Zoomatl hubo participaciones de todo tipo, por un lado, están los actores institucionales de los cuales destaco cuatro: Martín Reyes y Clara Delgado [bióloga], ambos en su momento, encargados del Bosque de Tlalpan, que realizaron las gestiones conducentes ante la Delegación de Tlalpan [DT] y facilitaron todas las herramientas, vehículos y personal disponibles para el desarrollo de este proyecto. Patricia Toledo, Jefa de la Unidad Departamental de Educación Ambiental que tuvo el tino y apertura para incluir visitas de educación ambiental a grupos de estudiantes en los espacios ambientales de Tlalpan, como es el caso del parque Juana de Asbaje y el bosque de Tlalpan; una de las actividades en estas visitas fue la construcción y reconstrucción colaborativa y periódica de estas esculturas. Así, se les introducía de manera poética en la cultural ambientalista de la conservación del entorno. La participación institucional impersonal se centra en los diferentes programas de fomento cultural y apoyo económico²⁷ que fue necesario gestionar para esta iniciativa, desplazando mi actuación hacia el campo de la gestión cultural.

²⁷ El Zoomatl fue financiado por: Artes por todas partes de la Secretaría de Cultura del GDF, Jóvenes Creadores y Fomento a proyectos y coinversiones culturales del FONCA-CONACULTA.

Igualmente se sumaron organizaciones no gubernamentales como La Pirinola²⁸ y Preservamb²⁹, con talleres de construcción y conservación que ellos, de manera independiente, gestionaron.

Otra manera de vinculación absolutamente sorprendente para mí, por mis ideas reducidas de entonces³⁰; de la comprensión respecto a la producción cultural y de sus implicaciones en las relaciones intersubjetivas fue, la inclusión de dos mujeres entusiastas del proyecto Zoomatl. Primero hablar de Magos, vecina del centro de Tlalpan y activista ambiental, que fue una de las más importantes promotoras y defensoras de este proyecto [Figura 11], para poner un ejemplo de esto recupero su intervención en un video promocional de la iniciativa, “... [es importante que] los niños sepan que hay en Tlalpan todavía recursos naturales, [el Teporingo³¹] se ha remozado varias veces con varas. Y que estamos intentando que Yuri nos regale, por ahí tiene otros modelos hermosísimos, ¡ojalá!” que en este lugar [Parque Ambiental Juana de Asbaje] y en muchos lugares, él desarrolle esa creatividad que tiene en esas manos, para darle vida a la madre naturaleza”³².

²⁸ Es una asociación civil que “promueve la integración y la salud de las personas con discapacidad en la sociedad, al estimular su expresión y creatividad por medio de actividades culturales, recreativas y de desarrollo para impulsar su presencia y consolidar su tolerancia hacia la diferencia en las sociedades actuales”. Recuperado de <http://www.lapirinola.org/>

²⁹ “Somos una Asociación Civil constituida en 1998, dedicada a la educación ambiental, a promover actividades culturales, cívicas, de derechos humanos, recreativos y deportivos siempre en pro de una cultura de paz. Tomamos como base la retroalimentación, la experiencia significativa, dinámicas interactivas y actividades motivantes entre otras, con un enfoque sobre el cuidado y respeto del Ambiente en general, así como un trabajo integral de cultura de paz. Aceptada como Club UNESCO en 2006 por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura y por la Comisión Mexicana de Cooperación con UNESCO (SEP)”. <http://www.preservamb.org.mx/>

³⁰ Comprendidas desde la institucionalidad “La Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNTAD, por sus siglas en inglés) sostiene que la economía creativa ‘es un concepto emergente que trata con la creatividad, la cultura, la economía y la tecnología en el mundo contemporáneo dominado por las imágenes, los sonidos, los textos y los símbolos” (Piedras 2013, 24)

³¹ Ver: <https://sites.google.com/view/yuricultor/zoomatl/teporingo>

³² Recuperado de: <https://youtu.be/WwVgBNfRDl8>



Figura 11. Fotograma del documental "Varaesculturas" donde se observa Magos vecina y ambientalista de Tlalpan promoviendo el Zoomatl.

Más allá de los conceptos sobre mi trabajo, quiero resaltar el entusiasmo de Magos por la propuesta del Zoomatl, así como la convergencia de intereses, ilusiones y posicionamientos intersubjetivos. *"Se pone en funcionamiento aquí un nuevo tropismo y un nuevo tipo de reflexividad que implica tanto a artistas como a teóricos y activistas en un tránsito más allá de los límites que tradicionalmente se asignan a su actividad, con la intención expresa de enfrentarse al desarrollo de una sociedad compleja"* (Holmes 2008, 205).

La segunda mujer de la que quiero hablar es de Rosi, comerciante de jugos en el Bosque de Tlalpan, que tuvo una intensa identificación con la escultura "Armadillo de nueve bandas - *Dasyurus novemcinctus*". La cual me platicó en su momento lo siguiente, *"para mí, el armadillo, es una presencia que significa protección para mí negocio"*. Es decir, más allá de la configuración conceptual y práctica que la propuesta artística planteaba, emergieron desbordamientos de significación místicas desde otras culturas, que la mirada moderna busca ocultar y desvalorizar. Desde ese momento hasta la finalización de la escultura sus

trabajadores nos ayudaban en la construcción de los monumentos; también nos llevaban tortas y jugos, para mi esposa, que siempre me ayudaba, y para mí.



Figura 12. Interacción entre empleados del puesto de jugos en el Bosque de Tlalpan y trabajadores de la Delegación de Tlalpan.

Con todos ellos establecí relaciones afectivas de amistad y colaboracionismo fraterno, más allá de un hecho que nos regresó a la realidad opresora de la institucionalidad, y que a continuación narro con cierta tristeza y dolor, pero que valoro como uno de los aprendizajes más importantes de esta experiencia. En la primavera del 2009 se puso un punto final y autoritario a este proyecto, entonces yo era profesor de escultura en la Escuela Nacional de Artes Plásticas [*Campus Taxco*], donde recibí una llamada de Patricia Toledo, muy angustiada me dijo, que se encontraba Martín con un *bobcat* con instrucciones precisas del Delgado en turno Guillermo Sánchez Torres de retirar la escultura del Teporingo del Parque Ambiental Juana de Asbaje, en ese momento hice consiente el ejercicio vertical

con el que se maneja la institucionalidad en México, inmediatamente después de retirada la escultura se arrendó el espacio a un brincolín para cobrar a los visitantes al parque por subir, después en la administración de la delegada Maricela Contreras, además de seguir arrendándose al brincolín, se construyó una cubierta ligera en la cual, hasta para evento de bodas ha sido negocio [Figura 13].



Figura 13. Comparativa del diseño del lugar en el Parque Ecológico Juana de Asbaje de la Delegación de Tlalpan, en la izquierda una perspectiva ambientalista y en la derecha una perspectiva económica de entretenimiento.

De esta experiencia emergió la necesidad de crear una nueva forma de producción cultural, profundizando en las relaciones sociales y alejándome un poco más del ámbito institucional, pero sin abandonarlo del todo, ampliando también mi comprensión de la acción del arte en el espacio público, más allá de las nociones dependientes del sitio específico³³. Explorando los proyectos culturales descolocados y móviles, de ahí surgió el proyecto cultura sobre el cual se centra esta investigación, “*Hagámoslo nosotros mismos*”,

³³ Entendida como una dependencia de la obra con el sitio específico que se eligió para emplazar, con la afirmación de Serra “*Trasladar la obra es destruirla*” (Crimp 2001, 145), el artista minimalista buscaba defender su obra *Tilted Arc* de ser reubicada en una audiencia pública.

que plantea la profundización del abordaje creativo de las prácticas instituyentes, así como la comprensión de la producción cultural como: *“el momento autocrítico de la reproducción que un grupo humano determinado, en una circunstancia histórica determinada, hace de su singularidad concreta; es el momento dialéctico del cultivo de su identidad”* (Echeverría 2010, 187). Es decir, realizar construcciones reflexionadas y colectivas, pero también en movimiento.

“Cultura, cultivo crítico de la identidad, quiere decir... todo lo contrario de resguardo, conservación o defensa; implica salir a la intemperie y poner a prueba la vigencia de la subcodificación individualizadora, aventurarse al peligro de la ‘pérdida de identidad’ en un encuentro con los otros realizado en términos de interioridad o reciprocidad” (Echeverría 2010, 188).

De tal forma producir cultura, inculcada la artística, es salir y caminar el territorio, platicar con los próximos, hacer con los que compartimos, interactuar con lo desconocido, cooperar atizando los sueños de otros para convertirnos en nosotros. La propuesta que despliega investigación se localiza en la vinculación ante una serie de componentes disciplinares, de actores, instituciones, comunidades, colectividades, lugares, tradiciones, entre otras. Se encuentra en el espacio de tránsito entre una cosa y otra, describe rutas de articulación de agentes, y desarrolla diálogos trans-epistemológicos³⁴ entre prácticas y

³⁴ La trans-epistemología *“sucede en la dimensión relacional entre el conocimiento científico, el arte, la técnica y la acción como una estructuración adaptativa para alcanzar objetivos concretos. Es un fenómeno donde se realiza otra síntesis; articulando, construyendo y creando vinculaciones entre el pensar, decir y hacer en organizaciones y estructuras diseñadas para lograr objetivos de transformación social. Estas organizaciones se proponen como objetivos prácticos ir de los conceptos a las palabras y a los actos. Corresponden a la lógica de los planes, modelos y programas, expresando articulaciones de conceptos, símbolos y actos”* (P. González 2004, 89). Son diálogos trans-

teorizaciones. Y que, permiten ir construyendo colectivamente soluciones alternativas a los efectos inmanentes que las instituciones ejercen sobre los productores culturales, basados en la circulación entre lo institucional y lo instituyente, es decir, con un pie adentro y otro afuera de la institucionalidad.

La siguiente cartografía [Figura 14], nos permite visualizar sintéticamente el desplazamiento que realiza la investigación “*Hagámoslo nosotros mismos*”. En esta imagen observamos la vicualación de lugares, colectivos culturales comunitarios, e instituciones. Enmarcados en círculos distinguimos a los Pueblos de Tlalpan: San Andrés Totoltepec, San Pedro Mártir, y Chimalcoyotl, así como la colonia de Fuentes de Tepepan, lugares donde comenzó la relación con diversas instituciones locales, estatales y federales de México, y la articulación con diversos colectivos de Talpan, Ciudad de México, como son: Arco y Lira, La Mulita Consentida, Tandiú y El Semillero. Sobre estas relaciones y las acciones desprendidas de ellas profundizaremos en las siguientes inmersiones, a partir de dos facetas del fenómeno prismático que implica la transformación de la producción en la ampliación de arte. La primera profundiza en la experimentación de las prácticas artística para la transformación social al interior de la producción cultural comunitaria, y la segunda referente al descentramiento disciplinar del arte, como proceso de adaptación y reconocimiento de la elaboración colectiva de la cultura, es decir, en la dimensión política y social de la comprensión del nosotros, como una nueva forma de militancia formada a partir de los espacios de problematización, reflexión y acción comunes.

epistemológicos entre los dominios idiomáticos, matemáticos, los métodos experimentales y para-experimentales, las dialécticas históricas, y la fundamentación del conocimiento proveniente de más allá de la ciencia clásica, de la acción constructora de sentido en las religiones, prácticas comunitarias, movimientos sociales, indisciplinas y otras actividades con que cada proyecto dialoga en el ámbito de la producción cultural

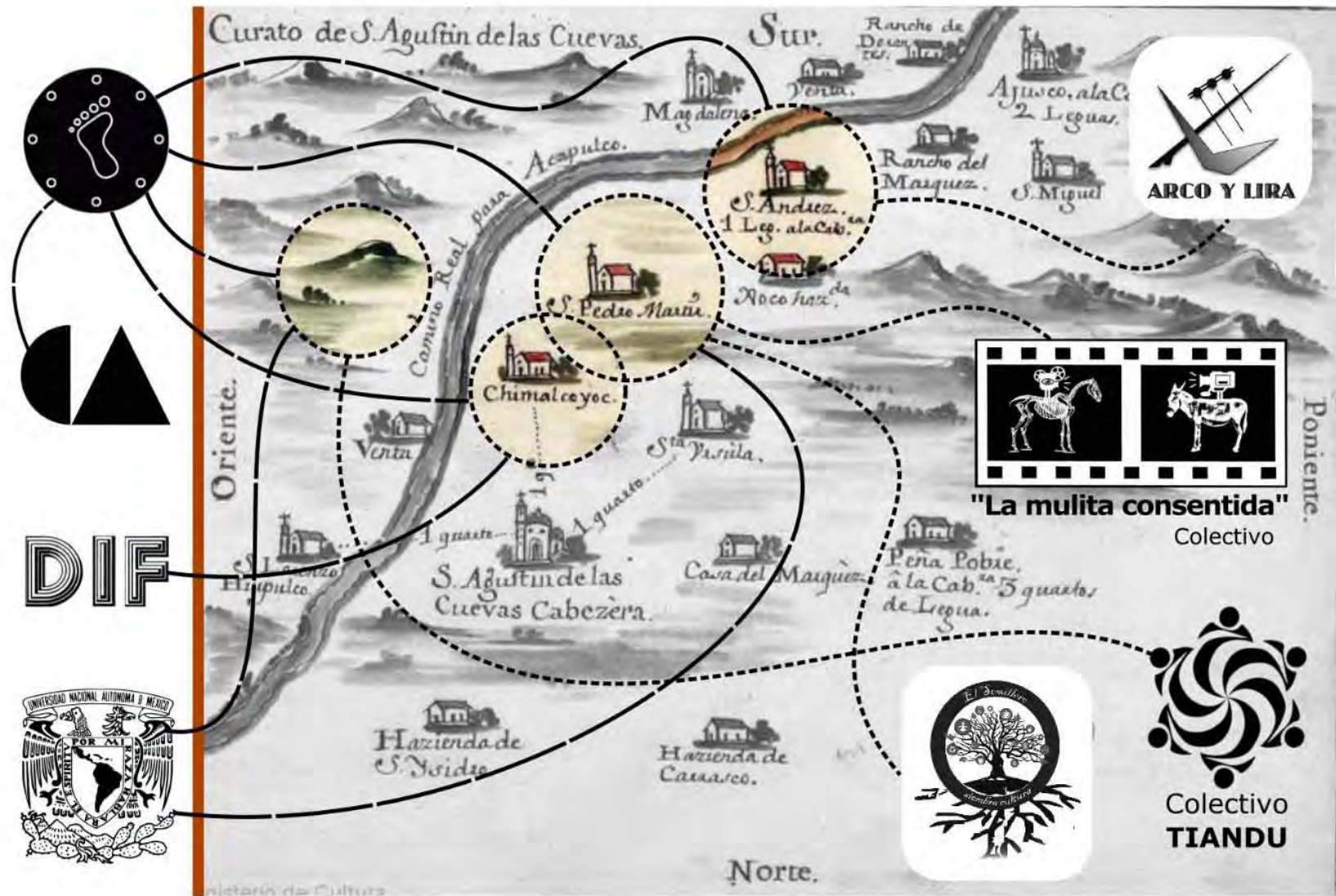


Figura 14. Cartografía del desbordamiento del arte al ámbito de la producción cultural comunitaria.

Arte transformador > la utilidad social de la producción cultural

El inicio de comprender el arte en su dimensión cultural como transformador social inicia como vimos en el apartado anterior, desde la generación de procesos colectivos de apropiación del espacio público, a partir de la identificación que estos tienen sobre un lugar o a través de la construcción de ese mismo lugar por medio de su *acción-transformación*, lo cual se ejercitó en el ZOOMATL. De ahí detonaron la serie de profundizaciones que veremos a continuación respecto a esa relación entre el arte y la sociedad, siendo las nociones de arte ampliado y de la escultura social³⁵ que Joseph Beuys propone, los componentes conceptuales y referenciales que utilicé para continuar explorando las posibilidades de vinculación socio-estéticas, como una forma de construir soluciones alternativas a la invisible escisión social de la clase creativa que el dispositivo cultural del capitalismo tardío opera.

En este sentido, comprendo la escultura social como esa ampliación del arte hacia la noción de producción cultural y sus implicaciones en las relaciones políticas entre las personas, para lo cual, desarrollé algunas experimentaciones/soluciones³⁶ a través de talleres comunitarios, arquitecturas colectivas y tácticas urbanas. Estas prácticas de arte y diseño alimentaron mi imaginación y cognición, también me otorgaban herramientas novedosas para la integración de mi trabajo con entornos comunitarios y colectivos, es

³⁵ "Beuys was embarking on what would become his life's work – the promotion of the concept of social sculpture as a means of transforming society" (Antliff 2014, 66).

³⁶ "Dicho de otra manera, no se puede considerar a la obra contemporánea como un espacio por recorrer (donde el "visitante" es un coleccionista). La obra se presenta ahora como una duración por experimentar, como una apertura posible hacia un intercambio ilimitado" (Bourriaud 2008, 14).

importante mencionar que recupero la observación participante como método de análisis, destacando algunos aspectos pertinentes para la comprensión del arte como acción, el cual plantea *“una manera de realizar investigación que coloca al investigador en medio de la comunidad que está estudiando”* (Angrosino 2012, 20) y un *“trabajo de campo basado en la observación participante que, idealmente al menos, es un compromiso a largo plazo, ya que el orden subyacente de una sociedad se puede revelar únicamente por la inmersión paciente en la vida de las personas estudiadas”* (Angrosino 2012, 22), que en este caso son comunidades a la que pertenezco de una u otra manera. A continuación, invito al lector o lectora a compartir estas experiencias, que, si bien no agotan la reflexión sobre sí mismas, me permiten situar la utilidad social de la producción cultural [arte/diseño].

Talleres comunitarios “Hazlo Tú Mismo”

En el año 2014 comencé a trabajar la ampliación de mi formación disciplinar como escultor mediante la apertura que la escultura social me ofreció, enunciada por Joshep Beuys de la siguiente manera.

“En la noción de escultura se ve algo que remite al arte... una esencia capaz de crear formas en cada ámbito de la vida y el trabajo, y en todos los campos energéticos de la sociedad...El carácter modelador nos lleva al punto en el que hay que hablar de proceso escultural: imprimir una acción en la materia... Hay que esculpir una in-formación en ese flujo de aire... que pueda dar otra forma de impulsión del sistema... En este estadio aparece una ruptura por el

productor que se prepara a poner en juego de manera absoluta sus facultades consientes... Reconoce que ha producido alguna cosa a través del concepto tradicional del arte y que eso concierne, así, a la sociedad humana... la plástica social anticipa lo que -después de la oscuridad de este pasaje crítico, el cual experimentamos actualmente- debe instaurarse gracias a la aportación de todos los valores..." (Beuys 1977, 284, 287, 288, 289, 293, 295)

Pensar desde esta óptica la escultura, como algo que modela el sistema social³⁷, construyendo formas por medio de la información y valores, y donde se pone en juego todas las capacidades del productor, me pareció francamente interesante e inspirador para comenzar estas experimentaciones. Oferté en los kisocos de los pueblos de San Andrés Totoltepec y San Pedro Mártir, así como en el Parque de la Tortuga en Fuentes de Tepepan de la Ciudad de México, tres talleres comunitarios bajo el título de Fábrica de juguetes "Hazlo Tú mismo", planteados desde el siguiente objetivo: *"A través de un taller de fabricación de juguetes elaborados con desechos sólidos se ampliará el imaginario ambiental de los niños hacia el reciclado y la reutilización, también se fomentarán ambientes creativos, lúdicos y de convivencia que contribuya a la reconstrucción social de estas comunidades"* (Aguilar 2014, 3). Los talleres se desarrollaron durante septiembre, octubre, noviembre y diciembre del 2014, fueron de una intensidad que nunca había vivido, debido a que anteriormente en el Zoomatl, había tenido un fuerte apoyo institucional que

³⁷ Y sobre lo cual se configura más tarde la estética relacional: *"La posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno"* (Bourriaud 2008, 13).

me permitía atender de manera más cómoda a los participantes³⁸. Sin, embargo, en esta ocasión la intención era estar soportado por los propios participantes, los cuales son más exigentes que las instituciones, las cuales regularmente se conforman con la entrega en tiempo y forma de los formatos requeridos³⁹. Esta intensidad realmente puso a prueba todas mis capacidades, entre ellas, las más exigidas, las de gestión y las docentes.

Transformación y emancipación creativa son dos conceptos que la fábrica *HTM* produjo, no solamente en el “*artista/tallerista*” sino también en los participantes, que en este caso fueron personas con las que comparto un espacio urbano en las periferias sureñas de la Ciudad de México, forman parte de las comunidades más próximas a mi lugar de residencia de hace más de diez años. Para mí era importante conocer con mayor profundidad las comunidades alrededor de mi localidad, que es el pueblo de San Pedro Mártir, en estos lugares se realizaron algunos hallazgos cualitativos de transformaciones del imaginario y emancipaciones creativas de algunas personas, que me parece pertinente narrar.

A continuación, se reporta el proceso creativo de Adrian, un niño de ocho años que participó en un taller de elaboración de juguetes en el pueblo de San Andres Totoltepec en el 2014. Adrián después de más diez sesiones de preguntarme cada día sobre qué ejercicio o trabajo tenía que hacer, a lo cual siempre les contestaba, “lo que tú quieras, que quieras

³⁸ Ver el video *Varaesculturas*, donde se observa el apoyo institucional para la creación participativa de los monumentos. Disponible en: <https://youtu.be/WwVgBNfRDl8>

³⁹ Estos talleres fueron financiados por el programa de cultura comunitaria de la Delegación de Tlalpan, por medio de la convocatoria “*A Colectivos culturales comunitarios, promotores y gestores culturales independientes, artistas (creadores, intérpretes y talleristas), interesados en desarrollar un proyecto cultural que fomente la cultura prioritariamente entre niñas, niños, jóvenes mujeres y adultos pertenecientes a las distintas comunidades de la Delegación Tlalpan, fortalezca la identidad, pertenencia y procesos culturales de sus comunidades, en los espacios donde se llevarán a cabo*” en el 2014.

hacer”, y a lo cual se sumaba la intervención de la madre como facilitadora/ayudante. Sorprendentemente y satisfactoriamente Ardían llegó un día con un empaque de plástico para transportar pan, con la clara idea de lo que quería hacer y cómo hacerlo, una nave espacial. La anterior narración evidencia claramente un salto desde el adiestramiento tradicional hacia la interpretación creativa de los problemas, que la elaboración con materiales de desecho de una nave espacial le planteaba. De tal forma elaboró un procedimiento de cómo hacer dicho juguete, procedimiento que compartió en el taller, sociabilizándolo por medio de trabajo colaborativo, instrucciones aprendidas que fueron transportadas a través de la fábrica *HTM* a otras personas, y otros espacios comunitarios donde podrán ser utilizados de maneras diversas para otros juguetes.

Estas formas creativas son entendidas en una dimensión comunicativa como las líneas con que se teje la dialógica⁴⁰ comunitaria que promovió la fábrica *HTM*, estableciendo intercambios donde todos ganan algo, a veces de tamaño pequeño otras no tanto, pero que posibilita la construcción de comunidades por medio de la creatividad, reactivando las habilidades de cooperación a través de la sociabilización de sus propuestas a interlocutores que escuchan, y observan con atención la manera de proceder del otro, y contestan por medio de otras formas de hacer, partiendo de una serie de estructuras procedimentales generales que a través de su participación en los talleres evolucionan, se desplazan, se

⁴⁰ «Las personas que no observan no pueden conversar.» Estas sabias palabras de un abogado inglés evocan la esencia de la «dialógica», término técnico que designa la atención y la sensibilidad en relación con otras personas. La aguda observación del abogado llama particularmente la atención sobre la participación del oyente en una discusión. Normalmente, cuando hablamos de habilidades de comunicación nos centramos en la manera de realizar una exposición clara, de presentar lo que pensamos o sentimos. Es cierto que para ello se requieren habilidades, pero son de naturaleza declarativa. Saber escuchar requiere otro conjunto de habilidades, las de prestar cuidadosa atención a lo que dicen los demás e interpretarlo antes de responder, apreciando el sentido de los gestos y los silencios tanto como el de los enunciados. Aunque para observar bien tengamos que contenernos, la conversación que de ello resulte será un intercambio más rico, de naturaleza más cooperativa, más dialógica” (Sennett 2012, 30).

hibridan, o se adaptan, como ejercicios de las operaciones constructivas actuales. (Pérez 2003, 59).

En las fotografías siguientes [Figura 15] podemos observar el ambiente de cooperación y participación en los talleres, en los cuales participaban entre 10 y 30 personas por cada sesión, personas de todas las edades. Continuando con el análisis reflexivo sobre los participantes, encontré algo desconocido y que me pareció sobresaliente, fue la aparición de estructuras familiares, si bien al interior de los talleres se planteaba el trabajo en comunidad, nunca visualicé la importancia de la familia dentro de estas comunidades, un valor, que, en mi contexto personal, esta desintegrado. Ver a los niños trabajando junto con sus padres, abuelos y tíos fue francamente revelador, e impacto en la manera de concebir también la producción cultural, comprendiendo que siempre implica de una u otra manera a integrantes de mi familia, y sobre lo cual hablaré con mayor detenimiento más adelante, en el apartado sobre trabajo colaborativo.

La emergencia de atender no solo a los niños en este taller, sino también, a personas adultas y adultas mayores que me solicitaban talleres para elaborar decoraciones y muebles, permitió en el 2015 la expansión de la fábrica de juguetes hacia su transformación en la Fábrica de Cultura “Hazlo Tú Mismo” [*Juguetes + Maquetas + Muebles + Decoración*].



Figura 15. Colaboración familiar en el taller comunitario "Fabrica de juguetes Hazlo Tú Mismo" en el Parque de la Tortuga y el San Andrés Totoltepec en el 2014.

De tal forma, en 2015 la iniciativa *HTM* se desarrollaría de igual forma en el kiosco de San Pedro Mártir y en el Parque de la Tortuga, y en una nueva sede del Sistema para el Desarrollo Integral de la Familia de la Ciudad de México [*DIF*], numero 19 Juan A. Mateos, en la colonia La Joya, en Tlalpan, que me permitió ampliar mi rango de trabajo con otras comunidades, y profundizar la relación con las comunidades anteriores. En el *DIF* asistían personas de muchos de los pueblos y colonias de Tlalpan, lo cual era algo diferente pero interesante de hacer, en estos talleres fue importante hallar el potencial del arte en la construcción de comunidades de colectividades de desconocidos, para lo cual narrare la experiencia del taller de decorados en el *DIF* [*Figura 16*].



Figura 16. Taller de decorados de la Fabrica de Cultura Hazlo Tú Mismo en el DIF 19 en la colonia La Joya de la Ciudad de México en 2015.

En la preparación y gestión de este taller establecí un dialogo con Blanca, directora del DIF 19, que me comentó sobre las posibilidades del taller, y me pidió poder atender a las madres, tíos y abuelos de los niños talento, que asistían al centro para las clases especiales de los niños, que esperaban muriéndose de aburrición a que terminaran las clases. De tal forma, comencé a ofrecer el taller de decorados, donde se fomentó el trabajo colaborativo en la fabricación de lámparas realizadas con desechos solidos [cartón, latas de aluminio, otros], en el cual, participaron por sesión a lo largo de tres meses alrededor de diez mujeres entre 30 y 50 años, y donde se observaron nuevamente el trabajo colaborativo intenso y el empoderamiento creativo de cada participante. Sin embargo, fue

impresionante para mí la construcción de comunidad que desarrollaron estas mujeres, para lo cual, me explico de la siguiente manera.

Después de haber trabajado con ellas en el segundo semestre del 2015, para la continuidad de este taller en el 2016 me encontré con la siguiente situación. Ellas habían continuado ejerciendo su derecho a la cultura, y habían exigido la continuidad del taller ya sin facilitador, es decir, sin mí, a lo cual la institución accedió. De tal forma habían desarrollado un proceso de trabajo autónomo, más vinculado a compartir sus saberes en el tejido y otras actividades vulgarmente llamadas “*manualidades*”, y cuando me acerque a ofrecerles continuar con el taller *HTM*, más enfocado al uso de desechos sólidos, me dijeron que no estaban interesadas, que ellas ya tenían una serie de actividades que realizar y que mi propuesta no les venía bien. Que cosa tan extraña para mí, siempre acostumbrado a organizar, ahora estas mujeres no necesitaban de mis habilidades, lo cual después de reflexionarlo un momento, me hizo comprender, que, la formación de comunidades creativas algunas veces se realiza en espacios cortos de tiempo, donde los participantes se apropian de los procesos y ya no requieren al facilitador/artista, había un gran despliegue de emancipación. Por esta razón, formamos un nuevo taller en otro horario, el cual no llego a desarrollar las dinámicas colectivas de su taller predecesor, más bien se comportó como todos los demás talleres que había dado, en los pueblos y en Tepepan, cooperativos, familiares y creativos. [Figura 17]



Figura 17. Talleres comunitarios en la "Fabrica de juguetes Hazlo Tú Mismo" en el Parque de la Tortuga y DIF 19 en el 2016.

Arquitecturas colectivas

Las arquitecturas colectivas son una práctica surgida de cuestionar la producción arquitectónica vinculada a la industria de la construcción, que plantea el diseño desde la perspectiva de la planificación⁴¹. A diferencia de lo cual, las arquitecturas colectivas se proponen desde la perspectiva del diseño centrado en las personas⁴², el cual está caracterizado desde mi entender, por iniciar procesos de investigación acción participativa a escala humana, en contraposición de la escala masiva de la arquitectura convencional, sumando a ello, la capacidad de movilidad y la inmersión en los contextos sociales.

⁴¹ Es una práctica ampliamente difundida en iberoamerica en el encuentro entre artistas, arquitectos y la sociedad civil, como referencia ver "Arquitecturas Colectivas > Red internacional de colectivos". Disponible en: <https://arquitecturascolectivas.net/>

⁴² "El Diseño Centrado en las Personas (DCP) es un proceso y un conjunto de técnicas que se usan para crear soluciones nuevas para el mundo. Estas soluciones incluyen productos, servicios, espacios, organizaciones y modos de interacción. La razón por la que este proceso se llama "centrado en las personas" es por el hecho de que, en todo momento, está centrado en las personas para quienes se quiere crear la nueva solución. El proceso DCP comienza examinando las necesidades, los sueños y los comportamientos de las personas que se verán beneficiadas por las soluciones resultantes. Se pretende escuchar y entender lo que estas personas desean, lo que necesitan. A eso le llamamos la dimensión de lo que es deseable. A lo largo de todo el proceso de diseño miramos al mundo a través de esta perspectiva. Una vez que hemos identificado lo que es deseable, empezamos a ver nuestras soluciones a través de lo que es factible y lo que es viable. Introducimos estas perspectivas en detalle en las últimas fases del proceso" (IDEO 2015, 6)

La primera experiencia práctica donde se pusieron en juego estas ideas fue “Poliminó” [Figura 18], que respondía a los procesos de colaboración que emergían del interior del Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno [GIAE_] ⁴³ del Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, que planteaban la necesidad de vincular el entorno académico de las investigaciones asociadas al GIAE_, a contextos comunitarios. En este caso entre la entonces ENAP, ahora FAD Xochimilco y en el pueblo de Santiago Tepalcatlalpan, de esta manera y en el marco del “Primer encuentro de arte – diseño y proceso sociales”, se realizaron diversas actividades en la semana del 18 al 24 de noviembre de 2013⁴⁴, que fueron soportadas por una arquitectura colectiva, que se articulaba y desarticulaba para formar diversidad de espacios habitables [auditorio + foro de discusión + talleres + otros].

El trabajo de diseño se originó como una traducción arquitectónica de la investigación del estudiante de maestría Cesar Cortes, “DOSSIER: proyecto de discusión sobre prácticas colaborativas”, donde se abrió un proceso de dialogo entre Cesar Cortes, Luis Serrano⁴⁵ y yo, de lo cual resulto “Poliminó: espacio dialógico”, que planteaba un diseño modular inspirado en el pentominó, [conjunto de combinaciones posibles compuestas por

⁴³ “El trabajo realizado por el Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno [GIAE_] desde el año 2012 nos ha permitido construir un espacio de trabajo colectivo en el que participan estudiantes y docentes de la UNAM, y comparte su proceso con otros grupos académicos y colectivos de productores culturales dentro y fuera de México. En este espacio de trabajo se reflexiona sobre los diversos modos en que se produce conocimiento en nuestro campo y articula perspectivas sistémicas, complejas, interdisciplinarias, críticas y trans-epistemológicas en el desarrollo de proyectos de investigación en los programas del programa de posgrado en Artes y Diseño de la UNAM... hemos definido tres áreas de trabajo nucleares, asociadas al cultivo de las culturas de conocimiento, información y comunicación, planteadas por el LabComplex como una condición necesaria para la interacción academia – sociedad. Estas tres áreas se denominan de la siguiente forma: T1. Territorio de conocimiento, T2. Territorio de información, T3. Territorio de comunicación... En el T1 se realizan actividades académicas asociadas a los planes y programas del posgrado de la FAD, pero también talleres y seminarios abiertos a actores y comunidades activas más allá de la universitaria. En el T2 se realizan los procesos de documentación, archivo y edición de materiales generados en T1 y T3. En el T3 se preparan las participaciones en charlas, foros, asambleas y se diseñan las acciones colectivas asociadas a la producción y reflexión de T1” (Aguilar y Serrano 2017).

⁴⁴ Más información en: https://giaiae.wordpress.com/integrantes/t3-cultivo-de-cultura-de-comunicacion/t3_f-intervencion/1er-encuentro-de-arte-diseno-y-procesos-sociales/, proyecto financiado por medio del Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica [PAPIIT IG400813], donde el Dr. José Daniel Manzano Aguilá era el profesor responsable.

⁴⁵ Luis Serrano, es profesor de la FAD y coordinador del GIAE. Actualmente comparto la coordinación del GIAE_ y realizamos muchas prácticas de colaboración, mediante la RED de Investigación Acción Colaborativa que propone el GIAE_ [<https://giaiae.wordpress.com/red/>], y sobre las cuales continuaremos hablaremos en diferentes momentos de este trabajo, fortaleciendo la argumentación de que el trabajo académico, es también producción cultural.

cinco polígonos cubicos unidos por sus lados], permitiendo trabajar con la experimentar modular de diferentes acomodados utilizada como una plataforma de estructuración de diferentes espacios dialogales, a veces posibilitando la vinculación oral y otras con la acción docente en talleres, o la artística por medio del performance o proyecciones de cine, generando la interacción de las comunidades de la FAD y del Pueblo de Santiago Tepalcatlalpan.



Figura 18. Diseño y activación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en el marco del Primer Encuentro de Arte-Diseño y Procesos Sociales en el 2014.

A partir de establecer la necesidad de producir cien módulos, debido a la diversidad de actividades, y al pensar el diseño como algo colectivo y abierto, se desarrolló un diseño de código abierto⁴⁶; de fácil fabricación para no excluir a ninguna persona de la posibilidad

⁴⁶ Si bien los derechos de autor le pertenecen a Yuri Aguilar, el diseño está compartido bajo el *copyleft*, una práctica que consiste en permitir la libre distribución de copias o versiones modificadas de una obra u otro trabajo, exigiendo que los mismos derechos sean preservados en las versiones modificadas.

de fabricarlo por sí mismos, y se sociabilizó un esquema que se puede consultar en línea⁴⁷. Dicha acción, se suma al movimiento global *maker*⁴⁸, basado en la filosofía del código abierto, inicialmente surgido en las comunidades de desarrolladores de *software* libre⁴⁹, actualmente expandido a todo tipo de producciones, tales como obras de arte, diseño, ciencia, tecnología, etcétera, es decir, para la auto fabricación del llamado *hardware*.

Un ejemplo práctico e interesante para observar de hasta donde han llegado estas prácticas, la encontramos en un proyecto que plantea la creación de una civilización en código abierto; estamos hablando de *Open Source Ecology*⁵⁰, un espacio que pretende desarrollar "un conjunto de cincuenta modelos/máquinas fundamentales para la existencia de la vida moderna", desde un tractor, un horno, hasta un productor de circuitos"; es en este espíritu donde se inserta el Poliminó.

En las siguientes imágenes [Figura 19], observamos en la izquierda un esquema donde se dan instrucciones de una manera muy visual, respecto a cómo elaborar tus propios taburetes, en la fotografía del lado derecho vemos como Ciudad Emergente retoma esta propuesta y le hace una mejora, en vez de usar cajas agrarias, utiliza cajas refresqueras, que por su mayor altura resultan más cómodas para las personas, al tener una mejor proporción respecto el largo de las piernas. En el ámbito académico no se reconoce comúnmente las soluciones técnicas como conocimiento, sin embargo, argumentamos

⁴⁷ <https://sites.google.com/view/yuriescultor/polimin%C3%B3/encuentro>

⁴⁸ Ver: <http://www.makeatuv vida.net/>

⁴⁹ Para conocer con mayor profundidad ver el video Richard Stallman ¿Que es el Software Libre?, disponible en: https://youtu.be/OJqf_XOZ1Wg

⁵⁰ Ver: <http://opensourceecology.org/about-overview/>

desde este ejemplo, el esquema de acción técnico como una forma de conocimiento en el diseño, y esta cita por Ciudad Emergente es muestra de ello.

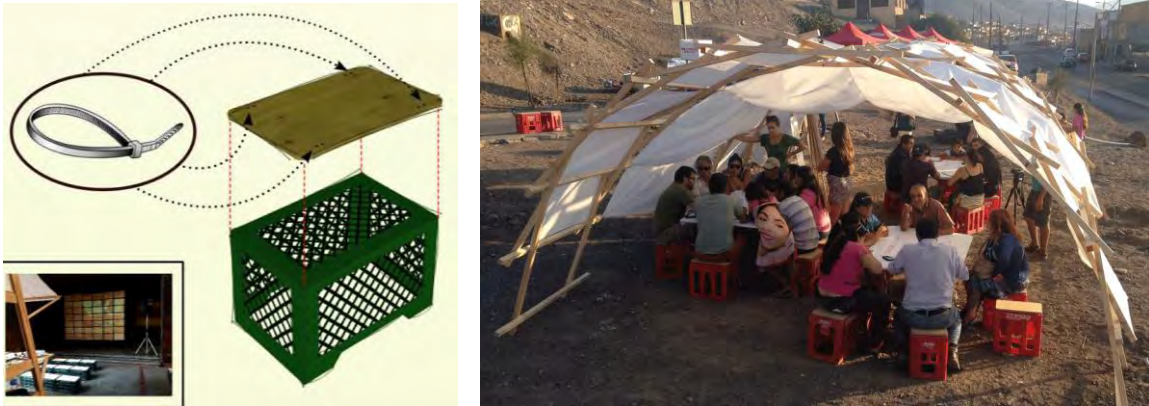


Figura 19. Diseño abierto Poliminó y citación por parte de Ciudad Emergente en Antofagasta, Chile en el 2014.

El encuentro cultural al que nos hemos venido refiriendo, se comprende como un dispositivo para la extensión cultural de la comunidad universitaria, desde donde confrontar las investigaciones académicas por medio de la experimentación en el ámbito social. Dichas necesidades de configuración y reconfiguración obligaron la creación de mobiliarios compuestos, desde la utilización de un módulo como taburete, o hasta cuarenta y dos elementos para la construcción de una pantalla para proyección de video.

Una de las principales características del código abierto que ha impactado en las prácticas culturales emergentes, es el trabajo colaborativo, y en la arquitectura se presenta como construcciones colectivas. En el Poliminó el trabajo colectivo comenzó con la habilitación de un taller en una construcción en obra negra, que el Profesor Mayo, habitante del Pueblo de Santiago Tepalcatlalpan nos facilitó. Se construyeron mesas de trabajo con

madera donada por la Dirección General de Apoyo a la Comunidad Universitaria, de la UNAM, donde se estableció un sistema de producción en línea de trabajo. Iniciando la fabricación con el calado del triplay, posteriormente el lijado y las perforaciones para las sujeciones, finalmente con el ensamblado de la madera sobre las cajas de plástico, en cada actividad participaron miembros del GIAE, del Taller Imagen del Rinoceronte y vecinos del Pueblo de Santiago Tepalcatlalpan, así como, mi esposa Claudia [Figura 20]



Figura 20. Línea de producción colaborativa de los módulos Poliminó, de izquierda a derecha y al centro, cortando Pablo, lijando Claudia, Juan perforando y Yuri ensamblando en el taller improvisado de Santiago Tepalcatlalpan en el 2013.

El desbordamiento de la escultura hacia otros campos disciplinares como la arquitectura y el paisajismo, que Rosalind Kraus describió tan pertinentemente (Krauss 1979) y que Maderuelo lo calificó como el rapto del espacio por la escultura (Maderuelo 1990), dio como una de sus secuelas el desplazamiento de la arquitectura hacia el campo

de las artes contemporáneas, que junto con el desarrollo de diseño y manufactura asistida por computadora han permitido estimular la creatividad hacia lugares donde cada vez es más difícil deslindar campos disciplinares. A partir de esta situación de crisis, se cuestionan todo tipo de presupuestos conceptuales arquitectónicos, uno de ellos es el hábitat construido, que convencionalmente lo asociamos a una casa, un edificio, una plaza, etcétera. Pero que el Poliminó mostró que los espacios habitables o habitáculos, son en realidad configuraciones espaciales que los usuarios significan mediante las actividades que se realizan en el lugar, pudiendo ser estas estructuras mínimas, es decir, sin paredes, sistemas hidráulicos u otros componentes de los grandes programas arquitectónicos. Así, cada taller, presentación o actividad que realizaron vecinos, artistas y colectivos, configuraba espacios propios a partir de necesidades específicas, dotándole de una flexibilidad característica de las estructuras modulares y móviles [Figura 21].



Figura 21. Desmontaje acción por Compañía puntOcero en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y taller-Intervención de dibujo procesado por Magalli Salazar y Salvador Sarmiento en Santiago Tepalcatlalpan en el 2013.

La noción de dispositivo se ha utilizado mucho en el arte/diseño contemporáneo de manera superficial, hasta el punto de que hoy se le nombra dispositivo a una caja negra (Latour 1992), como los teléfonos inteligentes, tabletas, artefactos móviles, etcétera, simplificando la complejidad del hecho cultural del dispositivo, a una mercancía. Sin embargo, el concepto de dispositivo al que me refiero y al que me he referido con anterioridad, es otro, el que Agamben nos comparte de la siguiente manera, "*se trata de un conjunto heterogéneo que incluye cada cosa, sea discursiva o no: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas policiacas, proposiciones filosóficas. El dispositivo, tomado en sí mismo, es la red que se tiende entre estos elementos*" (2011). Es decir, el dispositivo es el conjunto de todos los elementos que se utilizaron para el encuentro de arte, diseño y procesos sociales [gestiones + participación de las comunidades académicas, artísticas y ciudadanas + polimino + difusión en redes sociales + otros]. De tal forma, las arquitecturas colectivas son leídas como una de las interfaces de dicho dispositivo, es el mecanismo mediante el cual el dispositivo interactúa con las personas, en el caso del Poliminó es el elemento que permite la articulación de diversas disciplinas, facilitando un evento cultural extradisciplinar.

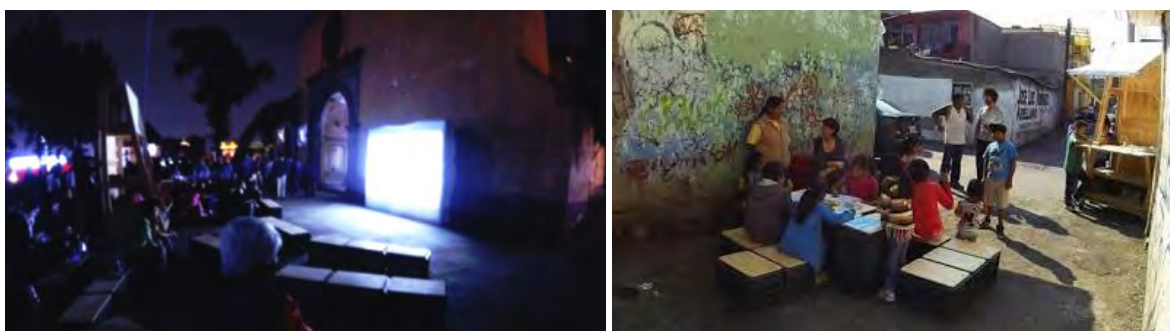


Figura 22. Presentación del Festival Ambulante: Gira de Documentales y Taller EL RÍO, ENTORNO VIVO de Abraham Illescas en el Pueblo de Santiago Tepalcatlalpan en 2013.

En este sentido de interface, se planteó otra experiencia de arquitectura colectiva, enmarcada en la Fábrica de Cultura “Hazlo Tú Mismo”, durante el 2015 y 2016, y donde se estableció la vinculación de trabajo colaborativo con el Colectivo “*La Mulita Consentida*”, del Pueblo de San Pedro Mártir de la Ciudad de México, que planteaba inicialmente la construcción de una marquesina en el espacio independiente que gestionan llamado “*El Semillero*” [Figura 23].



Figura 23. Trabajo colaborativo en la colocación de la marquesina “El Semillero” de San Pedro Mártir en la Ciudad de México.

Se planteo como una interface donde comunicar sus actividades y poética a la comunidad con la cual trabaja, el proyecto crativo se plantea desde un aprendizaje-servicio, que se refiere “*a actividades que combinan el servicio a la comunidad con el aprendizaje reflexivo de conocimientos, habilidades y valores*” (Puig, y otros 2011, 52), y que plantea diversos perspectivas de aprendizaje, el aprender a ser uno mismo, el aprender a convivir,

el aprender a formar parte de una sociedad, y el aprender a habitar en el mundo (Puig, y otros 2011, 49-50).

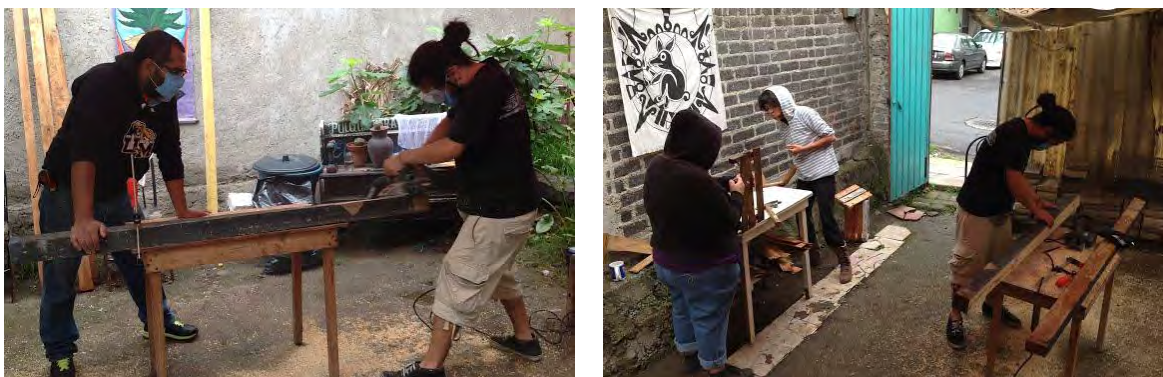


Figura 24. Trabajo colaborativo en la fabricación de la marquesina “El Semillero” de San Pedro Mártir en la Ciudad de México.

El trabajo colaborativo se plantea diferenciado, porque ya no se trataba de crear un objeto como en los talleres comunitarios, ni establecer una plataforma para actividades diversas como el Poliminó, en esta ocasión se trataba de fortalecer un proyecto juvenil de integración comunitaria, en la que a partir del dialogo y la colaboración, se le daba sentido común al espacio, y donde la presencia del componente juventud, es pertinente resaltar. Así, el taller se desarrolló de manera muy participativa, mientras María, Joyce y Viridiana hacían las letras para formar los mensajes de la marquesina, Pedro, su “banda” y yo elaborábamos e instalábamos la marquesina, una tarea que requería de trabajo en equipo obligadamente, por su magnitud espacial y peso [Figuras 23 y 24].

Después de haber terminado esta primera feliz intervención en “El Semillero”, me propusieron continuar con toda la fachada del espacio, expandiendo la interface de su utilidad comunicativa, hacia la apertura mediante las puertas del estacionamiento para

guardar su “Gatomóvil 1”, y que también funcionaría como dispensario de pulque, el cual vendían todos los fines de semana como parte de su propuesta cultural, también se planteó la necesidad de enverdecer la fachada con paredes vegetales, así me di a la tarea de presentarles un diseño, que junto con ellos fuimos afinando hasta ejecutarlo en el 2016, el cual incluía, tres macetas en el lado izquierdo, y un portón dispensador de pulque, en el centro.

La experiencia de abordar la fachada como un trabajo colaborativo [Figura 25], me permitió reflexionar en la utilidad de las arquitecturas colectivas en para la transformación social, entendida desde el contexto de un proyecto de cultura comunitaria, en un espacio independiente y con jóvenes, como una construcción de nuestra propia realidad, tanto del colectivo y su interacción con la comunidad a partir de esta interfase, así como de mí mismo, profundizando cada vez más, en la idea de la producción cultural como un hecho colectivo, algo que el propio colectivo “La Mulita Consentida” ya sabía, y me enseñó a través de su acción cultural.



Figura 25. Interface terminada en “El Semillero”.

Otra de las experimentaciones en las que participé a propósito del tema de las arquitecturas colectivas fue la Okuplaza UNAM-Santiago [Figura 26], conceptualizada la okuplaza por los creadores el colectivo chileno de Ciudad Emergente de esta forma.

“Okuplaza es una intervención urbana creativa diseñada por Ciudad Emergente que busca ocupar lugares de la ciudad subutilizados transformándolos temporalmente en plazas y espacios públicos para las personas... Okuplaza consiste en una estrategia de planificación basada en evidencias. Funciona con una metodología de urbanismo táctico de corto plazo que busca influir en el diseño y la planificación urbana de largo plazo. A partir de una estrategia creativa experimental, Okuplaza permite probar nuevas formas de uso del espacio público gatillando procesos de participación ciudadana y levantamiento de datos urbanos e indicadores para la planificación de ciudades” (Ciudad Emergente 2017).

Enmarcada en la Primera Escuela de Otoño sobre Urbanismo Táctico en el 2014, organizado por el GIAE_ y Ciudad Emergente, es un emplazamiento con similares objetivos de vinculación académico-social que el Primer encuentro de arte-diseño y procesos sociales, pero esta vez abordado, desde las tácticas urbanas como herramienta de articulación entre conocimientos, saberes y experiencias⁵¹. Resalto de esta experiencia la inclusión de colectivos de la sociedad civil, como Isla Urbana que acerca las tecnologías de

⁵¹ Para conocer todos los colectivos y proyectos de investigación participantes consultar: <https://giaiae.wordpress.com/2014/10/31/1a-escuela-de-otono-microurbanismo-tactico/>

cosecha de agua a la población, y la representación de la Comunidad de Santiago Tepalcatlalpan, que tuvo la oportunidad de difundir sus trabajos de conservación y manejo de su área natural y rural.



Figura 26. Okuplaza UNAM – Santiago en el Centro Cultura Santiago Tepalcatlalpan en la Delegación Xochimilco de la Ciudad de México 2014

Esta ocupación temporal del espacio público también es comprendida desde la perspectiva de Bourriaud como un paréntesis espacial y temporal en la esfera social.

“...es importante reconsiderar el lugar de las obras en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea: para nosotros, más allá de su carácter comercial o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, "intersticio", fue usado por Karl Marx para definir comunidades de intercambio que escapaban al cuadro económico capitalista por no responder a la ley de la ganancia: trueque, ventas a pérdida, producciones autárquicas, etc.” (2008:15-16) “El

intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter... [del]... arte contemporáneo ... crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las "zonas de comunicación" impuestas" (Bourriaud 2008, 16)

Es el carácter de intersticio, que apertura espacios de relación no convencionales, le otorga al arte otra dimensión útil socialmente, desacelerando la vida cotidiana, y privilegiando el intercambio humano complejo, recociéndonos como comunidad, implicándonos en los procesos compartidos, facilitando la divulgación de conocimientos y saberes. A este respecto, me gustaría compartir la participación de la integrante del GIAE_ Ivonne Nava, quien desarrollo un taller de video para un grupo de jóvenes patinadores de Santiago Tepalcatlalpan [Taller *urbanskatemap*⁵²], quien en la mañana comenzó con un taller de un sujetador para celulares con el cual poder grabar en movimiento sobre las patinetas, después a medio día se pusieron a grabar, y por la tarde se proyectaron los videos, todo sucedió en el marco de la okuplaza [Figura 27]. Lo que muestra claramente como la okuplaza es una táctica urbana que abre un espacio de intercambio humanizado, donde se desarrollan diversidad de formas relacionales guiados por los intereses compartidos.

⁵² Para ver un video resumen de esta actividad consultar en: https://youtu.be/UsRXcTC3iy8?list=PLnLqHmynX_nm5yuS2ZgkDts9wS54v_lrX



Figura 27. Taller urbanskatemap en la Okuplaza UNAM – Santiago en el Centro Cultura Santiago Tepalcatlalpan en la Delegación Xochimilco de la Ciudad de México 2014. Arriba recibiendo instrucciones para las videograbaciones y debajo observando los resultados del taller.

Finalmente, para pensar sobre otras dimensiones de la utilidad social del arte me referiré a la artista cubana Tania Brugera que aborda en su obra temas políticos y sociales a partir de las nociones de poder y contro. Brugera plantea la idea de *“arte útil”*, que me permitirá establecer una discusión, tensión y reflexión sobre los alcances de esta utilidad.

“El impulso natural de un artista es tratar de comprender las cosas que lo rodean y compartir con los demás las preguntas que se hace y las

respuestas que encuentra. El sentido del Arte Útil es imaginar, crear, desarrollar e implementar algo que, creado desde la práctica artística, brindar a la gente un resultado claramente beneficioso. Esto es arte porque es la elaboración de una propuesta que no existe todavía en el mundo real y porque es hecho con la esperanza y la creencia en que algo puede hacerse de un modo mejor, incluso cuando las condiciones no están aún allí para que así ocurra. El arte es el espacio a partir del cual uno se comporta como si existieran las condiciones para que ocurran las cosas que uno quiere que ocurran y como si todos estuvieran de acuerdo sobre lo que proponemos, aunque eso todavía no sea así, es vivir el futuro en el presente. El arte es también hacer creer, aunque sepamos que no tenemos mucho más que la creencia misma. El arte es ir practicando el futuro” (Bruguera 2012)

Ir practicando el futuro y hacer creer, son un punto de partida para explorar otras formas de la utilidad social del arte, de las cuales hemos hablado en este apartado, y sobre lo cual he de resaltar la capacidad del arte para generar vínculos sociales, para fortalecer lo que la jerga oficial y científica social llama, el tejido social. Lo cual me sugiere la comprensión sobre la vocación de la escultura social, no como la modelación de la sociedad al antojo del artistas, sino la participación del arte en un proceso participativo del desarrollo de las relaciones políticas entre individuos, el arte en este sentido es una actividad *trans*, está en el medio de las personas, no es un mensaje o una expresión, es el puente con el cual se une

a las colectividades, es la cultura que nos permite dialogar y hacer cosas juntas, pero también relacionarnos con el mundo, con lo no humano, el entorno, la naturaleza, lo otro que no somos, es una red de implicaciones, *“El arte es un estado de encuentro”* (Bourriaud 2008, 17).

Indisciplina > tácticas del descentramiento disciplinar

La integración del artista a los procesos sociales es una oportunidad para vincularse con otros en resiliencia cultural, creando redes con pares, como son colectivos, gestores culturales, comunidades, movimientos sociales, minorías, entre otros (ver tercer capítulo). Propiciando diálogos intersubjetivos entre personas y expandiendo el arte a sus contextos locales, que *“expresan el deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de reflexividad indica ahora un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento adelante y atrás, o más bien esta espiral transformadora”* (Holmes 2008, 205), es el principio operativo de las llamadas investigaciones extradisciplinarias según Holmes y transdisciplinarias según Morín, indisciplinadas según nosotros, caracterizadas por ir más allá de los discursos interdisciplinarios de los circuitos académicos y artístico que alimentan la maquinaria simbólica del capitalismo cognitivo, y acercándose a saberes populares o tradicionales de otros actores culturales con los cuales se produce.

En ese acercamiento se reconoce como una táctica de acción la indisciplina del artista, ya no delimitado por ninguna traba mental instituida, sino más bien, como solución a las necesidades de la producción cultural inmersa en procesos sociales. Estas reflexiones surgieron desde la profundización disciplinar del ser escultor, asumida como una formación dentro del campo del arte. Y que me ha llevado a comprender la escultura como una indisciplinada y fractura constante en la producción cultural instituida. Desde la

transversalidad de su actuación en los ámbitos de las artesanías⁵³, las artes⁵⁴ y los diseños⁵⁵, hasta el más reciente desplazamiento que la escultura social me suscita, presentándose como una forma de hacer escultura donde se fomenta la participación de otros indisciplinados en su elaboración.

Cada hombre es un artista, es una tesis que sostiene Joseph Beuys en el documental *“Todo hombre es un artista”*, en forma de respuesta a la pregunta del entrevistador, mientras Beuys pela una papa, lo explica de la siguiente manera:

“Entrevistador: Usted sostiene que cada hombre es un artista. ¿Lo que está haciendo ahora es una acción creadora?”

Beuys: Por supuesto, es un proceso de configuración del sentido general del trabajo humano. Y el trabajo humano tiene relación con la capacidad humana. Sabe que hay personas que no tienen esa capacidad física debido a una enfermedad, por ejemplo. Entonces, si este concepto fuera difícil de aplicar, debemos incorporar el trabajo ya sea de manera manual o intelectual.

Entrevistados: ¿Qué es para usted la belleza?

Beuys: La belleza, es el brillo de lo que es verdadero.” (Krüger 1979, 6:38 -

7:30 min)

⁵³ Mi formación como escultor se inició en el Centro Artesanal Independencia, un espacio de formación creativa donde la escultura dialogaba con otras técnicas [tejido + alfarería + dorado y estofado + marquetería + entre otras].

⁵⁴ Fue hasta que entré a la Escuela Nacional de Artes Plásticas que conocí la dimensión artística de la escultura.

⁵⁵ Finalmente, mi gusto por la tridimensionalidad y la computación me llevaron a investigar y producir la escultura como diseño por medio de los procesos creativos del diseño y manufactura asistida por computadora, de lo cual doy cuenta en mi tesis de maestría (Aguilar 2012)

En este pasaje podemos observar la especificidad de la apertura del arte hacia el ámbito de la producción cultural, que cada hombre realiza en su vida cotidiana [*lo verdadero*], en contraposición de la belleza, que tiene ese brillo que oculta la profundidad simbólica de la vida, subsumiéndola debajo la superficialidad cegadora de la apariencia. Lo mismo me dijo uno de mis compañeros/alumnos en el servicio militar donde era conscripto/asesor de español, a propósito del ejercicio de introducción a las asesorías, donde propuse la dinámica de hablar sobre lo que cada uno hacía. Después de terminar de explicar mi trabajo como artista, se paró uno de los participantes y me dijo “*entonces yo soy artista también, así me siento cuando hago cuando cocino algo*”, en ese momento no alcance a comprender lo que me decía, todavía arrastraba la idea del artista como una especificidad de la cultura, sin embargo, esta investigación me ha hecho comprender esa dimensión de la que habla Beuys, “*un proceso escultural es... tan evidente como cada uno de los procesos hechos para la preparación de la comida de su familia...*” (Krüger 1979, 52:10 - 52:23).

En el contexto rural/urbano donde se desarrollaron las experimentaciones e interacciones sociales de esta investigación, se reconocen, a partir de estas nociones de la producción creadora de cada individuo puesta en el juego de lo social, dos propuestas de arte íntimamente ligado a la cultura comunitaria de los pueblos del sur de la ciudad de México, espacios de resistencia y mestizaje cultural. La primera realizada por el Maestro Mayo, cronista y activista cultural del pueblo de Santiago Tepalcatlalpan y la segunda realizada por los colectivos El semillero y La Mulita Consentida del pueblo de San Pedro Mártir.

En las celebraciones del día de muertos en el panteón de Santiago Tepalcatlalpan se desarrolla la producción de una cultura ancestral, que se sustenta en el decorado de las tumbas de los ancestros de los actuales habitantes del pueblo, es el caso del Maestro Mayo, que participa entusiastamente y respetuosamente en esta producción comunitaria, él está muy consciente de la importancia de las capacidades creadoras de los individuos en acción común [Figura 28].



Figura 28. Fotograma del documental Maestro Mayo, Memoria viva de Santiago Tepalcatlalpan de la Seretaria de Cultura del Distrito Federal en el 2010, donde se observa al Maestro Mayo decorando la capilla de sus ancestros en el panteón.

En estas mismas celebraciones de noviembre en el pueblo de San Pedro Mártir, los colectivos “El Semillero” y “La Mulita Consentida”, por medio del Cine Club El Gato Azul, convocaron en 2016 a la comunidad para participar en la caravana, “Entre calacas te verás” [Figura 29], donde observamos esa capacidad productora de las personas, cada quien se disfrazó y colaboro de la manera que quisieron, la cita fue en “El Semillero” en Ejidos de San

Pedro Mártir para disfrazarse, habilitar el gato móvil como carro alegórico, e investirse con los títeres de varillas gigantes, y de ahí salir en caravana, con música y colores hacia el centro del pueblo de San Pedro Mártir, aportando a estas impresionantes celebraciones de miles de personas tomando la calle y reclamando el espacio para una tradición donde la creatividad de todos está presente.



Figura 29. Caravana “Entre calacas te verás”.

Es importante señalar como la creatividad se da más allá de la institucionalidad del Arte, esta inmersa en los procesos sociales, en estos dos casos podemos reconocer la importancia de las prácticas tradicionales para los artistas, algo que Beuys práctico en su obra, un ejemplo de esto es la pieza “Hoguera II”, donde desarrolla una estrategia de producción cultural colaborativa con la Asociación Carnavalera “Alti Ritchtig”, donde se

monta sobre la estructura tradicional del carnaval de Basilea, para atacar al arte moderno por la compra de obra de Beuys en unos cuantos cientos de miles de francos por parte del Museo de Arte de Basel, el cual fue atacado y acechado por una gran cantidad de bufones con vestidos de fieltro y bastones, mismos materiales de la obra “Hoguera”, instalada al interior del propio museo, Beuys quema en la hoguera el dinero recaudado por los impuestos, y dice, *“nuestra hoguera es mejor por no costar nada”* (Krüger 1979, 2:46) [Figura 30].



Figura 30. Beuys en el Carnaval de Basilea del lado izquierdo, Hogera en el museo en el lado derecho superior y Hoguera II en el espacio público fuera del museo en el lado derecho inferior en 1979.

Retomando la propuesta de acción creadora de Beuys respecto a las capacidades físicas e intelectuales, las cuales me siguieron la producción cultural en dos dimensiones, la material de los productos/acciones, pero también la inmaterial de las ideas, introduciéndonos en un tema de gran actualidad en los ámbitos del arte, pero también de

la academia, referente al reconocimiento del arte como investigación; de lo cual se desprende mejor dicho, el reconocimiento de la producción de la investigación científica como una producción cultural, algo que se manufactura, como nos comparten Bruno Latour y Steve Woolgar respecto de la construcción de los hechos en la ciencia, *“... el examen histórico que hicimos de la génesis de un hecho, demostró el influjo del contexto del laboratorio a la hora de delimitar el número de afirmaciones alternativas que se podían hacer: solo gracias al cambio crucial de una red a otra pudo comenzar a circular como un hecho un enunciado determinado...”* (Latour y Woolgar 1995).

Realizando otra apertura, o mejor dicho un sisma, donde las fichas se desubicaron, estoy hablando del descentramiento disciplinar del cual dan cuenta las formas actuales de la producción cultural, tanto en la academia como en el arte, llamadas indistintamente y conjuntamente entre ámbitos, interdisciplinas, postdisciplinas, transdisciplinas y que en términos de las prácticas instituyentes, este descentramiento es establecido como deseo y necesidad. Configurando otra transformación, la del artista, de uno mismo, intercambiando ese genio incomprendido y bohemio aparentemente autónomo hacia la apertura a cualquier profesión, oficio o papel que imponga el proceso creativo. Esta transformación comienza por des-educación del artista, como nos proponía en los años 70's del siglo XX Allan Kaprow.

“Por supuesto, partir de las artes implica que no se puede uno deshacer de la idea del arte con demasiada facilidad (aunque uno, sabiamente, jamás pronuncie la palabra). Pero es posible desplazar astutamente toda la

operación des-artística fuera de los focos donde el arte suele congregarse, para convertirnos, por ejemplo, en ejecutivos, ecologistas, motoristas acrobáticos, políticos o vagabundos de playas. Bajo estas distintas formas, los distintos tipos de arte expuestos operarían indirectamente como un código memorizado que, en lugar de programar una conducta de comportamiento específica, facilitaría una actitud deliberadamente lúdica hacia cualquier profesionalización de las actividades más allá del arte” (Kaprow 2007, 27).

La necesidad de movilidad disciplinar, como hemos visto, es una estrategia de los artistas para diluir la desvinculación social que la institución artística fomentó por más de un siglo, en la actualidad las condiciones operativas de los productores culturales establecen la concientización del trabajo colaborativo, siempre existente, pero ocultado por la perspectiva disciplinar, *“... su uso fluido de las redes les habilita un universo de conexiones donde reciben valoraciones singulares... les permite disfrutar de cierta autonomía en la elección de sus tareas y la distribución de su tiempo. Su versatilidad para cruzar fronteras disciplinarias y entornos culturales desorganiza las categorías habituales de los estudios cuantitativos...”* (García 2013, 16). Ya no es posible comprender al *artista/productor* cultural como un creador individual, ni especializado. La producción exige ser multitareas, plurihabilitado e hiperactivo, *“Sin embargo, en la práctica, los artistas no sólo producen arte, sino que están involucrados en su distribución y consumo, aunque este fenómeno generalmente pasa desapercibido”* (Mayer 2006, 8 - 9).

No podemos seguir siendo artistas ingenuos o ciegos, dejándonos estar en la comodidad del trabajo especializado que la cultura capitalista nos invita a tomar, sin la posibilidad de cambiar. De esta forma, mi actuación como productor, transita entre el arte, el diseño, la docencia y la investigación, desde mi experiencia personal, todas estas disciplinas se hibridan en cada actuación que desarrollo en los diferentes ámbitos que aborda esta investigación, el profesional, el académico y el social.

En este documento se ha reflexionado sobre la apertura del ámbito profesional, de la ampliación del arte, de la utilidad de la escultura, y de la arbitraria división entre el arte y el diseño, sin embargo y en este sentido me parece pertinente describir todas las actividades que implican la gestión, la operación y la evaluación de las experimentaciones realizadas para esta investigación.

Gestión, es algo de lo cual se habla mucho, pero implica un trabajo que no todos los productores están dispuestos a hacer y mucho menos capacitados, debido a resistencias culturales que centralizan el trabajo creativo en la producción, y no se expande su formación hacia otros saberes como la administración, las relaciones públicas, la docencia, entre otras. Para ilustrar lo anterior, narro el caso de la Okuplaza UNAM-Santiago, que implicó una gestión compleja con autoridades gubernamentales y comunales, se solicitó permiso a la Secretaría de Cultura de la Delegación Xochimilco para el uso de la plaza del Conjunto Cultural de Santiago Tepalcatlalpan, la vigilancia fue solicitada con la Secretaría de Seguridad Pública de la misma delegación. También se solicitó apoyo vehicular para transportación a Héctor, comisario de la Comunidad de Santiago Tepalcatlalpan, así como con el coordinador territorial de Santiago Tepalcatlalpan, también para el uso del espacio.

Evidenciando la multiplicidad de autoridades y el alto grado de institucionalidad del espacio público, cuestionando, ¿qué tan público, es el espacio público? Este tipo de trabajo es muy desgastante, sin embargo, es necesario actualmente, bajo el marco legal desarticulado en el cual nos encontramos los ciudadanos en la Ciudad de México, y la importancia de generar procesos dialógicos con los actores.

La operación de las actividades de producción material en el caso que estamos abordando implicó un diseño colaborativo con Bárbara Barreda de Ciudad Emergente, donde el lenguaje arquitectónico y el conocimiento del diseño asistido por computadora fue fundamental. Partiendo de la táctica urbana de bombardeo de sillas⁵⁶, Ciudad Emergente a realizado en reiteradas ocasiones el diseño de sillones con tarimas/pallets recicladas [Figura 31], fomentamos un dialogo epistolar por internet, que nos permitió llegar a soluciones entre Barbara y yo, que mezclaban los intereses de Ciudad Emergentes con los del GIAE_.



Figura 31. Implementación de bombardeo de sillas en Chile por Ciudad Emergente.

⁵⁶ El primer bombardeo de sillas del que se tiene registro fue llevado adelante por el colectivo DoTank: Brooklyn en la ciudad de Nueva York bajo el nombre de Chair-bombing. El propósito del ejercicio de Bombardeo de Sillas es el de validar un supuesto sobre la necesidad de espacio público pensado para peatones y mobiliario urbano en las calles de un barrio determinado. La actividad experimental desarrollada para poder validar la hipótesis consiste en la ubicación temporal de mobiliario urbano en distintos puntos del barrio.

Referente a la necesidad de hacer de todo al momento de producir, hacer notar que la educación disciplinar de los arquitectos esta encaminada al diseño, casi nunca a un trabajo manual, más allá de la elaboración de maquetas y modelos, por ello es pertinente comentar la participación como carpintero de Javier Vergara [Figura 32], arquitecto y director fundador de Ciudad Emergente, que desborda su papel como arquitecto hacia la producción material.



Figura 32. Javier Vergara en trabajos de la Okuplaza UNAM-Santiago en el 2014

En otro contexto, el del Parque de la Tortuga en Fuentes de Tepepan, dentro de los talleres comunitarios “Hazlo Tú Mismo”, se manifestó una vez más el hecho del descentramiento disciplinar, en esta ocasión a través del miembro de la seguridad pública del parque. En la siguiente imagen a la izquierda vemos al policía Joaquín convertido en el cortador oficial del taller, él siempre se mostró participativo y dispuesto a cooperar en los

talleres, aportaba difusión e ideas constructivas siempre interesantes, falleció un año después de esta foto [Figura 33].



Figura 33. Taller comunitario donde observamos a Joaquín el policía del Parque de la Tortuga participando como el recortador del taller en 2014.

Reflexionando sobre la falta de formación como investigador que hay en las escuelas de arte, me me obligó desplazarme desde mi disciplina hacia la disciplina de la investigación, para lo cual, fue necesaria la capacitación que recibí en el Diplomado de actualización profesional Perspectivas de la Investigación Interdisciplinaria, sobre lo cual reflexionare con mayor amplitud en el siguiente capítulo. Lo importante en este punto de la argumentación sobre el descentramiento disciplinar es, sobre la conexión que se establece entre el ámbito profesional artístico y académico, para lo cual retomo una experiencia al respecto.

Se trata de un trabajo de investigación que desarrollé como mi participación dentro de un festival que realizamos colaborativamente en San Pedro Mártir en el 2016, los

colectivos culturales comunitarios de Tlalpan: Humo, Arco y Lira, Biguitarra, Bailando mi ser, La mulita consentida y Arte Semiotica, este evento se llamó Okuplaza Cultural. Encuentro de la Red Cultural Tlalpan - “Tejiendo Culturas” [*tianguis de proyectos + exposiciones + presentaciones escénicas + cine + performance + talleres*], y en el cual utilicé una herramienta desarrollada por Ciudad Emergente, el Árbol de Ideas [*Figura 34*], que “*es un artefacto de participación ciudadana diseñado por Ciudad Emergente que permite socializar los pensamientos e inquietudes de las personas de forma análoga a partir de la agregación de ideas escritas en papeletas a mano alzada. Árbol de Ideas consiste en una mampara colgante de gran formato y visibilidad la cual permite adosar y/o colgar mensajes facilitando la lectura y la exhibición a modo de una vitrina de ideas*” (Ciudad Emergente 2017).



Figura 34. Activación del árbol de ideas en el zócalo de San Pedro Mártir en 2015.

Las preguntas que ¿Qué te gusta de tu pueblo?, ¿Qué harías por tu pueblo?, ¿Qué actividades culturales te gustan?, ¿Conoces la Red Cultural Tlalpan?, estas preguntas nos

permitieron conocer representativamente, tanto las percepciones socioculturales de los habitantes de San Pedro Mártir, así como un diagnóstico sobre las necesidades culturales de la población, y finalmente, establecer la visibilidad de la Red Cultural Tlalpan [Figura 35]. Los resultados muestran claramente el sentido de pertenencia y apropiación de los habitantes con su pueblo y costumbres resaltando el aprecio por la gente del mismo pueblo. Es importante señalar la apertura de la población a expresiones culturales externas lo cual indica procesos de integración y asimilación de las otras formas culturales ajenas al contexto.

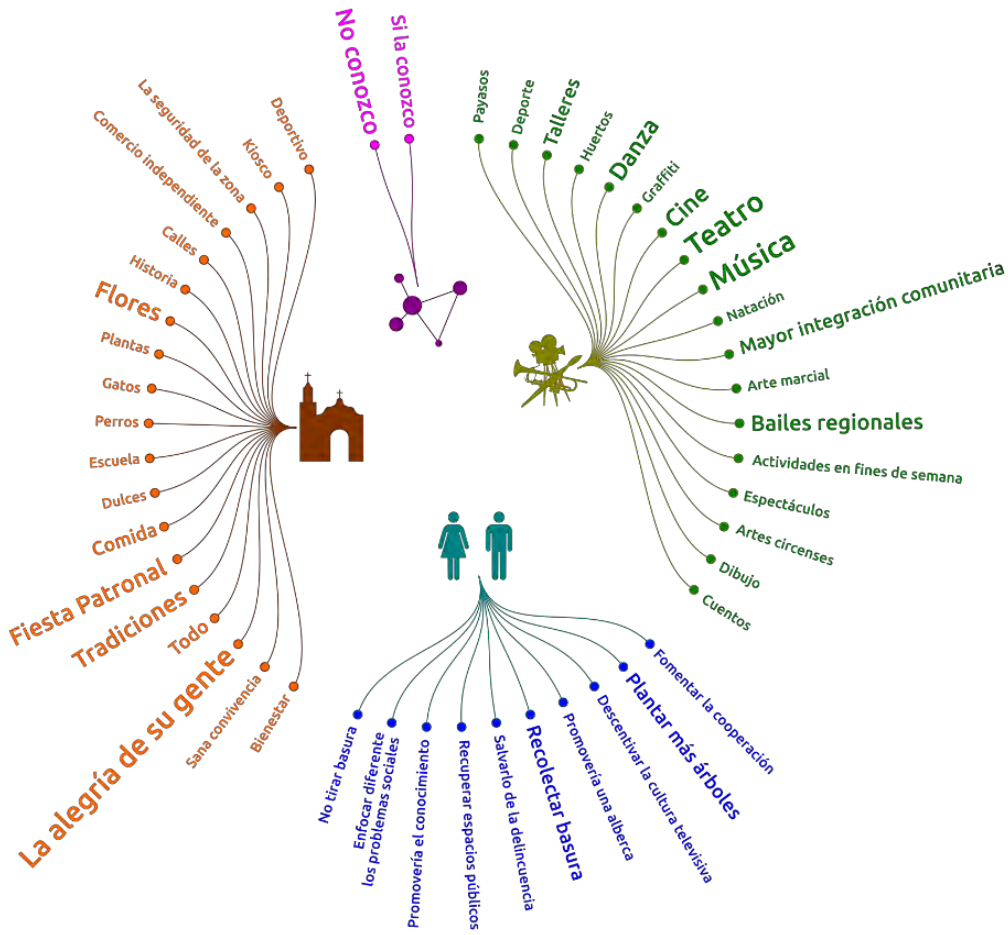


Figura 35. Graficación de los resultados del árbol de ideas.

En la imagen anterior resaltan cinco respuestas a las preguntas planteadas: fiestas patronales, teatro, música, plantar más árboles, recolectar basura, que establecen nuevas líneas de actuación que me llevan hacia disciplinas y lugares donde nunca he estado. No obstante, la producción cultural comunitaria donde se inserta esta investigación obliga a reconsiderar la importancia de la disciplina como una herramienta para incursionar en otras, y dejando de lado el pensamiento disyuntivo de la concepción disciplinar y que configura actuaciones desde la transdisciplina, comprendida como:

“Complementaria al enfoque disciplinario; hace emerger de la confrontación de las disciplinas nuevos datos que las articulan entre sí, y nos ofrece una nueva visión de la naturaleza y de la realidad. La transdisciplinariedad no busca el dominio de muchas disciplinas, sino la apertura de todas las disciplinas a aquellos que las atraviesan y las trascienden... La transdisciplinariedad conduce a una actitud abierta hacia los mitos y las religiones y hacia quienes los respetan en un espíritu transdisciplinario” (Anes 1994).

De tal forma, podemos continuar tejiendo una red de implicaciones y colaboraciones, entre nuestras formaciones disciplinares y múltiples procesos sociales al interior de las comunidades, trabajando en común, con las otras culturas, saberes, conocimientos y prácticas, con lo que nos sea útil construir soluciones alternativas a los efectos inmanentes de la relación problemática y tensionante entre los creativos y la institucionalidad, un lugar

donde se difuminan los límites territoriales de las disciplinas y se convierten en el paisaje por recorrer.

TERCERA INMERSIÓN

HAGAMOSLO NOSOTROS MISMOS > ESTRATEGIAS DE LA SOSTENIBILIDAD CULTURAL

Redes colaborativas > dialógicas y dialécticas de caminar con otros

En este apartado extenderé el punto de vista hacia una escala regional, para poder observar los procesos sociales que atraviesa la presente investigación, desde los diferentes contextos problemáticos de la región de Tlalpan. El primero referente a los intercambios entre las culturas urbanas y las rurales presentes en dicho espacio social; en segundo término, la precarización laboral de la clase creativa productora de cultura comunitaria de la región, inmersa en la tensión permanente de la mezcla cultural [*rural-urbana*], de lo cual emergen múltiples prácticas instituyentes, como alternativas de solución a dichas problemáticas. La reflexión nos guiara por algunos recorridos vivenciales realizados en las vinculaciones colaborativas observadas en las redes de productores culturales de Tlalpan, comprendidas como un movimiento sociocultural de la sociedad civil en esta región y valorada como estrategias de sostenibilidad cultural desde las perspectivas colectivas de diferentes actores en él proceso.

Para dicho propósito es necesario estar en el territorio, caminarlo mientras vamos trenzando historias de vida, experiencias y formas de asociacionismos⁵⁷; recuperando datos, comentarios y opiniones de algunos agentes culturales [*informantes*], que tuvimos la oportunidad de entrevistar y conocer, con los cuales hemos dialogado y colaborado desde

⁵⁷ La noción de asociacionismo la tomamos de la postura sociológica que Bruno Latour defiende a través de la Teoría del Actor/Red [TAR], que plantea lo siguiente: *“Desde el punto de vista alternativo, ‘social’ no es un pegamento... es lo que está pegado por muchos otros tipos de conectores. Mientras los sociólogos... consideran los agregados sociales como lo dado que debe echar luz sobre... [otras disciplinas]... otros estudiosos, por el contrario, consideran agregados sociales como aquello que debería de ser explicado por las asociaciones específicas”* (Latour 2008, 18). Es decir, los social se explica rastreando las múltiples conexiones que constituyen agrupaciones limitadas por tiempo y espacio.

el 2014. La intención de reseñalar este proceso, de esta manera, tiene que ver con una forma de hacer investigación desde la perspectiva de la democracia cognitiva⁵⁸ y la investigación – acción participativa⁵⁹, que permite otorgarles a los participantes de los procesos sociales donde se realizan las inmersiones de estas indagaciones, reconocimiento de soluciones alternativas a los problemas planteados en esta investigación.

Congruente con lo anterior, se presenta la narrativa como forma de explicación, siguiendo los rastros del asociacionismo que recorren los recovecos de la topología accidentada tlalpanense, en contraste a la vista de vuelo de pájaros, que las generalizaciones de los mapas, planos y croquis proponen, en el entendido que con ello se genere un mayor disfrute de las acciones indagatorias, y en consecuencia se construya un conocimiento dotado de sentido, caminándola y recorriendo las diferentes trayectorias argumentativas de la diversidad de actores reconocidos.

La región de Tlalpan está construida sobre el manto de lava que esparció el volcán del Xitle en el año 50 a.C., siendo este volcán hito paisajístico y simbólico alrededor del cual se arremolina la diversidad cultural de Tlalpan, así como, la propia identidad del ser tlalpanense. De tal forma, este continuo pedregoso definió la extensa orografía de Tlalpan, y dio paso a grandes extensiones de suelo vegetal, utilizado para la agricultura, el pastoreo,

⁵⁸ Comprendemos la democracia cognitiva partiendo de una crítica a las tecnociencias que produce conocimiento elucido, caracterizado como esotérico y accesible solo por especialización, fragmentando y pulverizando el conocimiento en pequeñas parcelas de realidad, produciendo ignorancia y ceguera contextual de los propios científicos. La democracia cognitiva le otorga el derecho al ciudadano de reconocer sus procesos cognitivos y su capacidad de construir conocimiento, posibilitándolo para tener una visión globalizada y pertinente, integradas para una sociedad de la información, capaz de relacionar la fragmentación y producir conocimiento complejo que le permita tener una mayor comprensión de la diversidad cultural, fundamental para las democracias (Morin 2011).

⁵⁹ Pensando y trabajando en los presupuestos de horizontalidad en la investigación entre el académico y los ciudadanos participantes; y de circularidad en bucles recursivos de las interacciones entre los participantes (Balcazar 2003).

la explotación forestal, y la conservación de importantísimos ecosistemas endémicos del eje volcánico transversal del valle de México, actualmente:

“Cerca del 80% del territorio de la delegación Tlalpan pertenece al llamado Suelo de Conservación de la Ciudad de México, que brinda importantes servicios ambientales comorecarga del acuífero, regulación del clima (global y local), retención de suelos, control de inundaciones, retención de partículas suspendidas, conservación de la biodiversidad, conservación de la diversidad de cultivos y de las formas de producción, conservación de paisajes y espacios de recreación” (Sheinbaum 2016, 9)

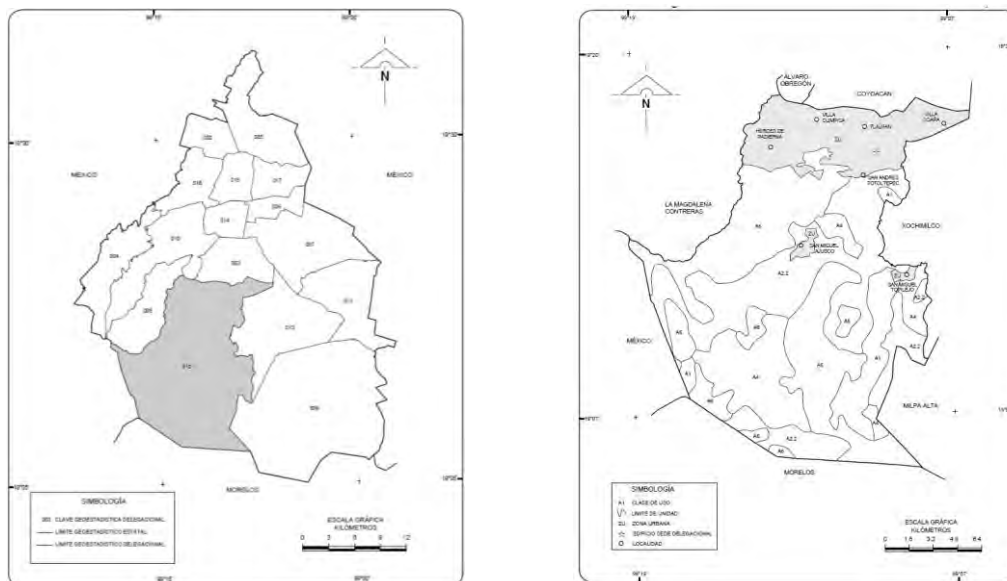


Figura 36. En la izquierda la División Geoestadística Delegacional de Tlalpan recuperada del Marco Goestadístico, versión 3.1 / 2005 del INEGI. A la derecha las Zonas rurales y urbanas de la Delegación de Tlalpan y su Uso potencial agrícola recuperado del Continuo Nacional del Continuo de Datos de la Carta de Uso Potencial, Agricultura, 1:250 000, serie I del INEGI.

El otro 20% de su territorio se refiere a espacios urbanos. Posicionada como una región limítrofe de la ciudad de México, donde localizamos esas relaciones tensionales generados por los intercambios entre dos culturas diferenciadas, la urbana y la rural, que presenta multiplicidad de vasos comunicantes tendidas y regadas por la amplitud de su territorio, reconocibles en la vida cotidiana de pueblos, colonias e invasiones de toda la región, y sobre la cual se articulan y desarticulan las tensiones y sus agrupaciones promotoras [Figura 36].

Las diferenciaciones entre estas culturas radican en la manera en cómo utilizan el tiempo y el espacio, de lo cual se desprende la producción cultural de los diversos agentes participantes, como ejemplo de aproximación, pensemos en las implicaciones espaciales y temporales para hacer una tortilla de maíz con metate [*cultura rural*] o con tortilladora [*cultura urbana*], cada forma consume espacio y tiempo de maneras diferentes. Para hacer una tortilla artesanal, solo se necesita la siembra y una cocina de leña, lo cual implica un bosque también, el tiempo que se utiliza es el de la comunidad, que coopera en la siembra, cosecha, etcetera. Para hacer una tortilla industrialmente, se necesita igual la siembra, un silo, una camioneta, un molino masivo y una máquina para hacer tortillas, el tiempo que se necesita es el de muchos individuos, que conocen poco o nunca se conocen, cada uno especializado en las partes del proceso.

De tal forma, por cultura urbana comprendemos un espacio centralizado que fomenta la individualidad de las acciones humanas, desplegado por el paradigma de la masividad y de la reducción perceptual del tiempo [*urgente*]. Con lo cual, la cultura urbana es concebida como conglomerado humano que produce actos colectivos, anónimas y en movimiento. Genealógicamente orientada desde el modelo de oposición aldea-campaña, en

el occidente sedentario, descrito y conceptualizado de la siguiente manera por Bolívar Echeverría:

“Esta es una de las estrategias posibles de la supervivencia o de la relación productiva entre el ser humano y la naturaleza: repartición de la posesión de los medios de producción entre núcleos particularizados de trabajos individuales dentro de un territorio...[colectivo]... con el consecuente grado de independencia del trabajo individual. Cada miembro poseedor de estos medios de producción tiene que negociar con la... [colectividad]... los términos de su inserción en el proceso de producción/consumo de la [colectividad]”
(2013, 48).

Configurando por medio de la oposición dialéctica de un espacio/tiempo privado constituyente de la individualidad humana, y un espacio/tiempo público, donde estas individualidades negociarían su inclusión en dicha colectividad humana. Pensemos como esta cultura descomunal, fomenta las garantías individuales, dando como resultado una sociedad construida por medio de estructuras conflictivas que se irán resolviendo en su movilización. Recuperemos desde la imaginación las constantes marchas por los derechos de individuos organizados en colectividades/masas que toman el espacio público transgrediendo los derechos de otros individuos, que resultan en una síntesis sin consenso de bandereas políticas marginales, y que visibiliza la desigualdad de los llamados “ciudadanos”.

Más allá, girando alrededor de las ciudades, situamos a la cultura rural comprendida como un lugar que fomenta la comunidad, desplegada por la construcción de acciones compartidas y la percepción del tiempo largo y extraordinario, el de los ciclos naturales aprovechados para la cosecha y la fiesta. La cultura rural es concebida como un organismo vivo que produce procesos comunitarios, cíclicos y del reconocimiento intersubjetivo de la subjetividad-colectiva. Genealógicamente orientada desde el modelo de oposición asentamiento-población, en el oriente sedentario y amerindio, descrito y conceptualizado de la siguiente manera por Bolívar Echeverría:

“Son sociedades que sólo pueden sobrevivir en la medida en que se cohesionan como un gran sujeto colectivo para trabajar sobre unos medios de producción sumamente potentes y complejos asentados en un territorio compartido y que deben ser cuidados por toda la comunidad como un solo medio de producción unitario. Toda la comunidad es así un sujeto colectivo que está en posesión práctica de este medio de producción también colectivo. La naturaleza es, antes que nada, una gran plantación [de arroz en oriente y de milpa aquí] preparada, cultivada y cosechada durante todo el año por toda la comunidad...” (2013, 50-51)

Configurando por medio de un continuo espacio/tiempo la cultura rural se constituye como una comunidad por medio de la subjetividad colectivizada, donde estas relaciones intersubjetivas son organizadas bajo un beneficio común. Pensemos como esta cultura comunitaria, fomenta los derechos colectivos, dando como resultado sociedades

construidas por medio de estructuras que posibilitan una autodependencia basada en el reparto del trabajo y consciencia común. Nuevamente recuperemos en la imaginación las formas de tenencia de la tierra emanadas del reparto agrario mexicano, figuras como el ejido y la comunidad hacen reconocimiento legal de este sujeto colectivo, resultado de prácticas ancestrales de compartir la vida en el tiempo largo, organizando la diversidad humana para la auto-sustentación, y la repetición seriada de la consciencia temporal cosmogónica, observada en los tiempos extraordinarios de los ritos y festividades de sus pobladores.

En la actualidad asistimos a un tercer fenómeno de supervivencia humana, las megaciudades, formas que confunde el espacio y el tiempo en la unidimensionalidad del punto, o mejor dicho del nodo. Efectivamente estamos hablando de las conglomeraciones humanas en el escenario planetario, reducidas en nodos donde se administran la circulación de los productos en flujos custodiados por las organizaciones internacionales del capitalismo corporativo.

“Esta [megaciudad] realmente carece de estructura representativa, y es también la ciudad que se proyecta hacia fuera, hacia el mundo exterior, de donde es percibida como unidad, y también establece relaciones como una con otras aglomeraciones, con las que se construye una red de acciones y competencias cooperativas en el mundo” (Borja y Castells 2002, 364).

Son máquinas de explotación masivas, diseñadas para el disfrute de las otras máquinas, en las cuales, el humano está reducido al ser un operador. Recordemos cuantas veces nos vemos atrapados en el tráfico, al interior de esa mala idea [grillete/burbuja] llamada automóvil, pero ¿quién se atrevería a bajar del auto y caminar?, así como se hacía de pueblo a pueblo o de barrio a barrio, cuando se tenía el tiempo largo.

Ahí, al nivel del suelo, después de bajar el *zoom* a nuestras máquinas telefotográficas, encontraremos en estos puntos/nodos de convergencia transnacional, presentes para el que se atreva a caminar, las culturas urbanas y rurales en interacción tensionante, vistas con claridad en el espacio periférico que la región de Tlalpan representa. Por un lado, las prácticas cotidianas de producción, reproducción y resistencia cultural comunitaria, y por otro, la relación de estas prácticas con las provenientes de la cultura descomunal urbana [moderna], por ejemplo, con la integración de las llamadas bellas artes en entornos no artísticos o las implicaciones de las gestiones culturales ante diversas instituciones no comunitarias.

En este contexto, y al ras del suelo hablaré del trabajo en red que colectivos culturales comunitarios e instituciones pusieron en marcha desde 2014 en Tlalpan, con el objetivo de fomentar la cultura comunitaria por medio de la producción cultural de colectivos creativos multidisciplinares inmersos en procesos sociales⁶⁰ diversos. La

60 "Las problemáticas sociales requieren del diseño de estrategias que involucren a la sociedad en la construcción de una comunidad que contribuya a la solución armónica de conflictos y que, en ese sentido, desde las artes y la cultura se crean ambientes creativos, lúdicos y de convivencia que permiten rehacer tejidos sociales y formar redes para la solución de dichas problemáticas... Actualmente en diferentes puntos de la demarcación existen colectivos culturales y artistas que, sin reconocimiento y medios para el desarrollo de sus actividades, han aportado su esfuerzo y capacidad para mantener las tradiciones y la vida cultural en algunos pueblos y colonias de la Delegación de Tlalpan... Con los colectivos culturales y artistas creadores se pretende generar desarrollo, inclusión, integración y cohesión social a través del arte y la diversidad de expresiones culturales a toda la comunidad Tlalpense, principalmente a niñas, niños y jóvenes" (Delegación Tlalpan 2014, 223).

iniciativa se plantea como una alternativa para la falta de vinculación de la cultura institucional con las comunidades, las cuales estuvieron marcadas por los programas políticos de las últimas administraciones, que comprenden el espacio público como un espacio de audiencias y espectadores, fenómenos como tomar la obra de un artista y dejarla caer en cualquier espacio comunitario de manera autoritaria, se venían repitiendo constantemente, como lo muestra el siguiente conflicto respecto a la actuación cultural de la administración de Higinio Chávez García, *“Tres esculturas monumentales del artista Enrique Walbey, que fueron colocadas sobre la avenida Acoxpa apenas hace dos meses, serán retiradas y reubicadas en un recinto cultural después de que vecinos manifestaron descontento con las figuras, dieron a conocer funcionarios de la delegación Tlalpan”* (Flores, 2011). Este tipo de conflictos y despropósitos inundan la ciudad con esculturas sin sentido, reflejando políticas culturales descontextualizadas y ciegas sobre los espacios comunitarios.

También dicha iniciativa responde a la ausencia de espacios para los creativos en las industrias culturales⁶¹, donde el productor /individuo ya no es solamente la fuerza laboral, sino capital humano [engrane] de la máquina desarrollista, lo que ha obligado a los productores culturales a proyectar y ejecutar sus propias iniciativas culturales, fomentando un tipo de *“prácticas conscientemente resistentes de los modos de vida alternativos, el deseo por tener cuerpos y relaciones con el sí mismo diferentes...[orientados]... de forma persistente a diferenciarse de las condiciones de trabajo normales y a distanciarse de las coacciones, medidas disciplinarias y controles que a éstas se asociaban. Sus palabras clave*

61 Empresas caracterizadas por someter al creativo a la precariedad de trabajo intermitente por proyecto, sin seguridad social, ni prestaciones, fomentado un modelo individualista y desarticulado de producción, encarnado en la figura del emprendedor, representando la imposición de una forma de subjetividad controlada y generalizada para todo el mundo, incluyendo artistas (Lazzarato 2008).

eran: decidir por sí mismo en qué trabajar y con quién; elegir formas precarias de trabajo y vida en tanto en cuanto parecía posible una mayor libertad y autonomía, precisamente a partir de la organización del tiempo propio; y lo más importante de todo, autodeterminación” (Lorey 2008, 72). El Colectivo Cultural “Villa Lázaro Cárdenas”, es una muestra de lo anterior, que trabaja en el mismo espacio comunitario donde se generó el conflicto de las esculturas en la Avenida Acoxta, del cual hablamos con anterioridad, estas experiencias describen un campo social en acción, el lugar donde se plantea un intento por hacer converger la realidad de a pie con las metarrealidades de las políticas culturales emanadas desde autoridades gubernamentales, y donde tuve la oportunidad de tener participación activa y asociativa.

Así, buscando la consolidación de proyectos/procesos de largo aliento, que produzcan comunidades en los pueblos y las colonias tlalpenses, mediante una capital semilla aportado por la Delegación de Tlalpan a los colectivos. Para comenzar a conocer esta iniciativa gubernamental y su inclusión en los procesos sociales en los que se buscaba incluir, comparto un poco de historia en voz de Lourdes Martínez, asesora del gobierno y único acompañante institucional del proceso, desde 2014 hasta hoy. La cual nos informa a partir de los antecedentes vividos por ella en la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal [GDF], actualmente Ciudad de México:

“Mi aproximación a la cultura... ha trabajar con acciones culturales, empieza desde el 2003, en la Secretaria de Cultura [GDF]. En ese momento en la Secretaria de Cultura estaba el Dr. Semo, como secretario, y existía en ese

entonces la Subdirección de Círculos Culturales, que estaba dirigida por el Mtro. Jorge Chona. En el momento que yo ingreso, empieza un movimiento cultural, como lo llamaron ahí... Un movimiento cultural que empezó desde un análisis de la situación actual que tenían los libros clubes en ese momento, recordemos que con Alejandro Aura es que surgen... Se percibió que había un cierto estancamiento, entonces se entró en un análisis y una evaluación, de ¿cuál era la situación actual de los libros clubes? Y a partir de ahí, se empieza a generar todo un cuestionamiento, ¿si es solo, a partir de los libros clubes como única acción cultural o podría ampliarse? Porque en la evaluación que se hizo, se descubrió que muchos libros clubes no se habían quedado simplemente en libro clubes, sino, que habían trascendido a lo que se le llamo en ese momento un círculo cultural. Es decir, que los libro clubes habían empezado a realizar actividades como lecturas en voz alta, cuenta cuentos, presentaciones artísticas, etcétera” (Martínez 2017).

Sumada a esta perspectiva, conocimos principalmente en los pueblos de Tlalpan esfuerzos colectivos de cultura comunitaria iniciados muchos años antes que los reconocidos por la Secretaria de Cultura en los Libro Clubes, aquí le damos la palabra al Mtro. Francisco García, un actor sociocultural originario del Pueblo de la Magdalena Xicalco, bienvenido:

“Es una larga historia... en el año de 1970 aquí no sabíamos ni que eran las artes plásticas ni que era pintura, entonces vino el Mtro. Ramón Sosamontes, artista plástico... se le acepto que hiciera el taller de artes plásticas, anduvo

luchando 70, 71, 72, hasta el 73. El delegado de Tlalpan José González Varela, el general, le acepto que hiciera el taller, a partir de ahí fue un taller no oficial, fue un taller interino nada más, aquí era una especie de matriz, que estaba a cargo con ocho maestros de él, de aquí salíamos a las escuelas primarias que había aquí, y secundarias, a dar clases de dibujo, pintura, cerámica, textil, y así andábamos, hasta que en el año de 1978, se formó ya oficialmente el taller, por medio de la Secretaria de Educación Pública e INBA.... En el 86, llega el Mtro. Ramón Sosamontes, ya tenía sus 85, 86 años, en un 10 de marzo sucedió que hubo una exposición de fin de curso, y en esa exposición, el jefe de la sección, dice: sabe que, a partir de hoy, tienen un nuevo director... a partir de hoy el Mtro. Francisco García es el nuevo director de aquí, del taller... Un cambio total, entonces yo ya tuve que buscar alternativas, ya no nada más escuelas primarias, busque convocatorias a nivel nacional y a nivel internacional, a todos lados, y si llegaron las convocatorias, de todos los concursos de artes plásticas, fuimos a Japón, Suiza, Francia, Alemania, Rusia y aquí en América, en Brasil... en el año de 2004 viene pueblos originarios a ofrecerme las convocatorias para proyectos y acepto, acepto la convocatoria, fuimos a una junta, metimos nuestra propuesta, y nos la aceptaron. En aquella ocasión nos dieron 80 mil pesos, para danza, para abrir una biblioteca en la subdelegación, en el taller se abre el grupo de danza folclórica "El quinto sol", porque aquí nació, y a partir de ahí, órale ya...Llega el 2009, llega mi jubilación, ando buscando alguien para que me apoyara, para seguir el taller de artes plásticas, nadie quería, yo les ofrecía, ... pero no querían... Entonces, la primera que llego, fue ella [Jessica], ella fue la primera que llego

ofreciéndome su servicios, empezamos a trabajar ella y yo, empezó con el taller de títeres y el cine, ella daba funciones de cine y yo daba artes plásticas, dibujo, pintura, cartonería, cerámica, todo eso daba yo, después, ya llega el Sr. Vicente... junto con el grupo de la Sra. Rosa, su esposa del Sr. Luigi, ya llegaron ellos. Pero antes que llegaran ellos, mandaron de la Delegación de Tlalpan talleristas de serigrafía, de donde salió el Sr. Enrique, como tallerista, y a partir de ahí el siguió trabajando en el taller de serigrafía. Y así seguimos, y así se formaron los grupos colectivos. Pero antes de eso, colectivamente íbamos a intercambios culturales, a todas las delegaciones, íbamos con "El quinto sol", danza, yo cartonería, textil, chinelos, trajes de chinelos, ósea movíamos el taller" (F. García 2017)

Pido disculpa al lector por cita tan larga, pero es pertinente compartir toda la historia de corrido, tratando de acercales ese sentimiento de urgencia que el maestro manifestaba por contarla, provocado posiblemente por su delicado estado de salud. Hay varios temas que comentar al respecto de los informes, el de Lourdes Martínez y el del Mtro. Francisco, referirnos entonces a las dialécticas de las practicas instituyentes manifestadas entre las políticas culturales de los diferentes gobiernos [locales, capitalinos y nacionales] con las trayectorias de los agentes vinculados con las comunidades, las cuales configuran formas de solución alternativas a la sostenibilidad de los proyectos culturales comunitarios, donde la plasticidad y adaptabilidad de la mentalidad de sus actores son fundamentales.

Los comentarios de Lulú nos permiten conocer la perspectiva de la Secretaria de Cultura que manifiesta un recorte temporal y de actores, donde se reconocen los

promovidos por ellos mismos, en cambio, los comentarios del Mtro. Francisco nos muestran la formación de un taller de largo aliento, comprendido como un espacio donde se asocian y disocian grupos de actores, inicialmente promovido por el Mtro. Ramón Sosamonetes y sus redes en el gobierno [SEP+INBA+DT], del cual emerge el Mtro. Francisco, el cual fomenta desde su toma de la dirección del taller nuevas estructuras asociativas tanto con actores de gobierno y organizaciones internacionales, como con actores comunitarios [vecinos talleristas], también me gustaría resaltar la búsqueda de alternativas a lo que el Mtro. Francisco describió en respuesta, a lo que en su opinión era la relación con las instituciones, un atado de manos por parte de las autoridades.

Continuando con estas tensiones problemáticas entre instituciones y agentes culturales, recupero la entrevista con Adolfo Ortiz del colectivo Ajusco Radio, la radio comunitaria del pueblo de Santo Tomas Ajusco:

“... y nosotros decíamos con estas palabras ... en el 102.1 de la FM, desde el Kiosco de Santo Tomas Ajusco... aquí en el espacio público, y eso se decía con mucho orgullo, y ahí estuvo la antena, eso sí, lo prendíamos nada más los domingos... quitamos la antena por presión gubernamental de la autoridad local, y si bien, el mote gubernamental le queda grande, porque gobierno, gobierno no es. Pero, al fin y al cabo no es, pero en el ejercicio sí, está considerado como parte administrativa de la delegación Tlalpan formalmente... pero es del gobierno del pueblo... y se nos pidió de la noche a la mañana, justo 8 de mayo de 2016, llegó el subdelegado Rogelio de la Cruz Pérez... a la radio, a decirnos que tenía la necesidad de una junta urgente con

nosotros, y el jueves... 10 de mayo, nos dijo que teníamos que desalojar el Kiosco de Santo Tomas... y lo hicimos, después de un análisis exhaustivo que llevo a tomar esa decisión... y esto nos llevó a hacer la ocupación de un espacio privado, que es el que actualmente estamos ocupando..." (Ortíz 2017).

Me parece importante enfocar la reflexión en la problemática conceptual del espacio social, inicialmente Ajusco Radio trabajó con la noción del espacio público, a partir de lo ello logro instalar una cabina profesional de radio en el kiosco de Santo Tomas Ajusco, desde la cual estuvo operando algunos años, y que con el cambio de subdelegado fueron forzados a salir de lo que ellos consideraban un espacio público, sin serlo. Es decir, el kiosco del pueblo no está en un espacio público como lo piensa la cultura urbana [*moderna*], está en un espacio comunal emanado de la cultura rural [*ancestral*], ahí en ese espacio, los derechos comunitarios están por encima de las garantías individuales, el espacio responde a los intereses comunitarios encarnados en ese momento por el subdelegado del pueblo en turno, que representa los intereses de la comunidad, ¿como podría un solo proyecto apropiarse del espacio común?, solo mediante el despliegue del discurso de lo público que equilibra la acción individual o colectiva con la comunitaria. En esta relación conflictiva entre culturas, el colectivo tuvo que adaptarse y usar operar desde otro lado, generando múltiples propuestas de solución a este problema, por ejemplo: radio por internet, radio para llevar en tus dispositivos y algo de mucho interés respecto a las prácticas instituyentes, sus alianzas con otras colectividades como su proyecto de "*Taller de Radialistas Comunitarias de Ahuayotl*", donde hacen vinculación con el Centro Comunitario Ahuayotl.

Es importante resaltar el tamaño de organización que son los colectivos, que posibilitan su plasticidad y adaptabilidad a los contextos dinámicos en los que están inmersos, "... son los «pequeños»... [*colectivos*]... quienes se han mostrado mucho más «creativos», más «móviles», más «dinámicos» que los sindicatos de asalariados portadores de la crítica social. No son sólo intermitentes quienes frecuentan las coordinadoras, sino también precarios, parados... y es el conjunto de estos «pequeños» el que ha inventado y generado uno de los conflictos más innovadores de los últimos años." (Lazzarato, 2008: 112). Así, se van conformando las redes de colectivos en acción, haciendo alianzas, articulándose temporalmente, siendo conscientes de lo transitorio de la producción cultural inmersa en procesos sociales, siempre complejos y llenos de eventualidades inprogramables.

En estos contextos y enmarcados por las diferentes emisiones de los programas socioculturales de apoyo a estos colectivos, que la Delegación de Tlalpan promovió, me parece importante reflexionar sobre la noción de redes, que establecen otros espacios de encuentros y desencuentros entre las culturas urbanas y rurales, analizadas a partir de una serie de acciones dialógicas y dialécticas entre los colectivos y las autoridades.

La Jefatura de Cultura Comunitaria planteaba la construcción de la Red Cultural Tlalpan "Tejiendo Cultura" [*RCT/TC*], para lo cual, se realizaron múltiples asambleas, talleres y ejercicios de integración, uno de los ejercicios fue la conformación de comisiones, yo participé en la Subcomisión de Sensibilización de la [*RCT/TC*] [*Figura 37*], desde una lectura interna de los miembros de la red, es decir, integrantes de colectivos, este tipo de organización se parecía más a un sindicato que a una red, las autoridades pensaban con buenas intenciones, pero con formas de reproducción verticales fortalecer la red.



Figura 37. Subcomisión de Sensibilización de la Red Cultural Tlalpan, de izquierda a derecha David, Silvestre, Alicia, Gorgonet, Luis y Rosa María en el 2015.

Desde el origen de la red, que se planteó como un programa institucional, se observaron propuestas desde el gobierno que los colectivos acataban como una obligación enmarcadas por ser beneficiarios del programa, nunca se respiró una energía emanada de los propios colectivos para instituir una red, acciones como la designación del nombre, el diseño del logotipo de la red y la redacción del “*Manifiesto por la cultura en Tlalpan*” (Red de colectivos y artistas culturales de Tlalpan 2015) se plantearon como soluciones desde la administración delegacional, encabezada por Sofia Trejo, secretaria de cultura de entonces, no se hizo partícipe de ello a los colectivos, generando un sentimiento de desappropriación

de la red, que llevo algunos colectivo a hacer una red alternativa la Red México, que sigue operando por medio de encuentros culturales.



MANIFIESTO POR LA CULTURA EN TLALPAN Red de colectivos y artistas culturales de Tlalpan (REDCULT)

“Uniendo Culturas”

Para la constitución de la Red consideramos esencial remarcar que las actividades y proyectos culturales, son un derecho inalienable de los pueblos, sociedades y comunidades, y que por tanto los esfuerzos en el ámbito de la cultura, se

Por todo esto, nos proponemos al constituirnos en una red:

- 1) Participar como representantes ciudadanos que generan y formalizan procesos de gobernanza necesarios para la asignación, etiquetado, concurso, asignación y ejecución de los recursos públicos destinados al ambito de la cultura tanto a nivel delegacional, distrital, federales y de las diputaciones distritales federales y locales; así como estar pendientes de los procesos de transparencia de la ejecución de tales recursos.



Figura 38. Fragmentos del Manifiesto por la Cultura en Tlalpan, redactado por la consultoría DIAPORAMA.

Respecto con lo anterior, solo basta observar la redacción del Manifiesto por la cultura en Tlalpan, firmada por Red de colectivos y artistas culturales de Tlalpan [Figura 38] para dar cuenta del sesgo administrativo en su redacción, que si bien recoge multitud de

diálogos que tuvimos en largas asambleas y talleres, no reflejan el sentimiento y pensamiento de los participantes en dicho proceso, anulando toda la riqueza de la diversidad que se escuchó en esos espacios dialogo. Parece más un acomodo legal de la constitución de esta agrupación, que un manifiesto [Figura 39].

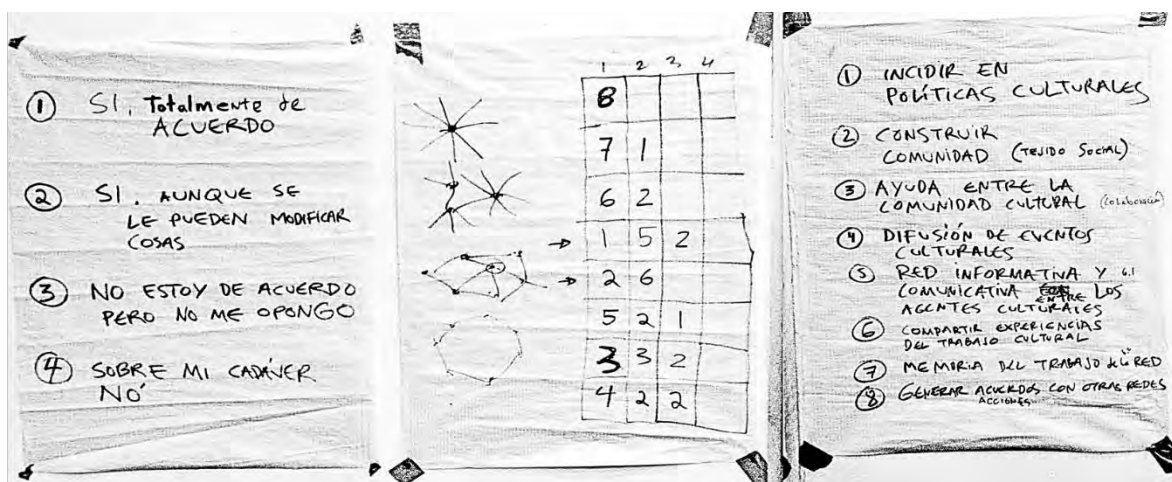


Figura 39. Producto final del Taller de Redes impartido por el artista Taniel Morales.

Sin embargo, más allá de esos procesos inducidos por la autoridad, se realizaban conexiones entre artistas y colectivos en acciones culturales comunes, lo que nos permite comprender la red, no como una institución constituida “legalmente”, sino como un cumulo de interacciones ente sus partes, de flujos y reflujos de diálogos y dialécticas. A continuación, narrare algunas experiencias de articulación con actores/red [colectivos + autoridades], con los cuales he establecido relaciones que me permiten visibilizar formas de vinculación de la producción desbordada, comprendidas en su dimensión de prácticas instituyentes.

Para lo cual desde 2014 se activó un proyecto de cultura comunitaria llamado “*Fabrica de Cultura Hazlo Tú Mismo*”, como esquema de experimentación, a partir del que he realizado estas alianzas estratégicas para la sostenibilidad cultural. Algunas de estas coaliciones son con los colectivos *Tandiu* del Parque de la Tortuga en Fuentes de Tepepan y la *Mulita Consentida* en el Pueblo de San Pedro Mártir, también con autoridades comunitarias como los subdelegados del Pueblo de San Pedro Mártir y del Pueblo de San Andrés Totoltepec; finalmente debo mencionar las articulaciones con las instituciones locales del DIF número 19 en La Joya y finalmente con autoridades de la Dirección de Cultura Comunitaria de la Delegación de Tlalpan. Reportando una diversidad de formas relacionales por medio de la apertura de intersticios sociales (Bourriaud 2008) que generan las prácticas culturales comunitarias y de las cuales a continuación comentaré algunas observaciones.

El colectivo *Tandiu* está conformado por tres vecinos, promotores y gestores culturales de las colonias de Fuentes de Tepepan y La Tortuga, se trata de Rosa María, Nemesio y Don Luis, que me invitaron a participar en su proyecto de cultura comunitaria centrado en el desarrollo de actividades culturales [*artísticas y deportivas*] en el Parque de la Tortuga, un espacio comunitario surgido del Programa de Mejoramiento Barrial 2007 de la Secretaria de Desarrollo Social del Gobierno del Distrito Federal y que ha sobrevivido como espacio gestionado comunitariamente desde entonces. Además de ofrecerme un taller para desarrollar las sesiones de la fábrica *HTM*, su conocimiento del entorno social me ha permitido conectar con la comunidad, por medio de la difusión precisa que ellos han hecho del taller, invitando a sus vecinos cada vez que se desarrolla alguna sesión. Su actuación es una ampliación por medio de la apropiación del proyecto de la fábrica *HTM*,

realizando acciones que van más allá de las peticiones solicitadas, circunscritas inicialmente al acceso de un espacio físico y temporal en sus instalaciones, mostrando un compromiso con la iniciativa de la fábrica *HTM*. Lo cual, es interpretado como el desarrollo de procesos alternativos a la acción de instituir, que no son creaciones de instituciones que gobiernen a los ciudadanos, sino que invitan a pensar el instituir desde las prácticas sociales, es observar la espontaneidad de la organización y el dialogo productivo entre subjetividades que generan la mediación política necesaria (Sánchez, 2008), generando una continuidad de la relación entre la fábrica *HTM* y el colectivo *Tandiu*, hasta el día de hoy [Figura 40].



Figura 40. Participación de la comunidad de Fuentes de Tepepan y la Tortuga en la "Fábrica de cultura Hazlo Tú Mismo" desde el 2014 hasta el 2017.

Pedro, Pablo, Joyce, Viridiana, Bengy y Edy son los integrantes del colectivo *La mulita consentida*, con ellos hemos tenido diferentes trabajos colaborativos desde el 2015, basados en un diálogo constante de sus necesidades y de cómo la fábrica *HTM* podría aportarles ha guiado nuestras caminatas culturales en nuestro pueblo de San Pedro Mártir.

Comenzando con la arquitectura colectiva *Interface Comunitaria* [2015-2016] que se trabajó en el capítulo anterior en el apartado *Arte transformador > la utilidad social de la producción cultural* (98-100 p.p.), continuando con el artefacto móvil *La guarida del gato* (2016), sobre lo cual comentare con mayor profundidad en el siguiente párrafo debido a la pertinencia de la reflexión para este apartado sobre sostenibilidad cultural. Y finalmente con nuestra participación en la *Caravana de día de muertos* [2017] por medio de un taller de escultura con PET [*Tereftalato de polietileno*], donde elaboramos colectivamente una calavera encendida [Figura 41].



Figura 41. Taller de escultura con PET y exposición en la Caravana de día de muertos en San Pedro Mártir en 2017.

En el cultivo de esta relación se han realizado múltiples cosechas, entre las que destaco dos, el primer referente a compartir el sentido de la producción cultural comunitaria, por medio del reconocimiento y trabajo sobre la necesidad de integración entre la cultura urbana y rural. La segunda cosecha emerge en forma de economía solidaria, donde se realizó un desplazamiento de mantener una relación de colaboración donde la gestión de financiamiento para los productos culturales yo los realizaba, donde los integrantes eran participantes de los talleres y beneficiarios del producto final, hacia una relación comercial tradicional [*cliente-proveedor*], es decir, ahora ellos gestionaron el financiamiento y me contrataron como proveedor para la realización de una carpa trapezoidal que permitirá la proyección de películas al aire libre y con luz de día [Figura 42], así también atajase el frío en sus ya tradicionales presentaciones del Cine Club El Gato Azul, en el kiosco de San Pedro Mártir.



Figura 42. Artefacto móvil "La guarida del gato" activado en el zócalo de San Pedro Mártir en la Ciudad de México en 2016.

Una experiencia diferente se desarrolló con las autoridades y las instituciones de gobierno, que si bien en el caso de los subdelegados de los pueblos, se limitaron a dar el

apoyo requerido, sin involucrarse de manera directa con la fábrica, siempre se mostraron con la apertura necesaria para darle libre paso a las iniciativas, no conflictuando con los inconvenientes que tuvieron los compañeros de Ajusco Radio, por ejemplo. Al respecto rescato las tres repeticiones que se tuvieron que realizar para la autorización del uso del kiosco en el pueblo de San Andrés Totoltepec, debido a los retrasos en la entrega de los recursos por parte de la Delegación, que imposibilitaba el inicio de las actividades del proyecto, propiciando el ajuste del proyecto por tres ocasiones, y a lo cual el subdelegado Israel Pérez firmó con justo en todas las ocasiones, mostrando un apoyo y genuino interés por que el taller se impartiera, subrayando la pertenencia de los subdelegados a las comunidades, es decir, estos delegados son parte de la comunidad y se convierten en fuertes aliados para el desarrollo de proyectos comunitarios en los pueblos de Tlalpan, reconocerlos y trabajar dialógicamente con ellos es fundamental para la sostenibilidad cultural comunitaria, donde su participación es fundamental para el desarrollo de las iniciativas, debido a su capacidad de agencia y vinculación.

En el DIF 19 Juan A. Mateos de La Joya la fábrica HTM se desarrolla una forma diferente de vinculación a partir de la invitación de su directora a realizar intervenciones en el programa del Curso de Verano para niños, y vincularse con las madres que esperan en el centro a sus hijos inscritos al programa de Niños Talento [Figura 43]. Es otra forma de ensanchamiento de las formas institucionales que la fábrica construyó con otros actores institucionales, describiendo la plasticidad y adaptabilidad de la fábrica HTM a las necesidades comunitaria que la Directora del DIF Blanca manifestaba, comunidades conformadas por pobladores de toda la zona y que solo convergían en este espacio en

tiempos específicos, el caso del taller para las madres de los niños talento me permiten reconocer una de las fisuras en la relación entre instituciones y creativos, son espacios sin atención por parte de las instituciones, que se manifiestan como aperturas para inocular proyectos desbordantes.



Figura 43. Participación de la comunidad del DIF 19 Juan A. Mateos en la “Fábrica de cultura Hazlo Tú Mismo” a la izquierda. productos del taller de verano y a la derecha el taller con mujeres en 2016.

Finalmente comentar la relación con la Dirección de Cultura Comunitaria de la Delegación de Tlalpan, que establece una dialógica compleja, basada en el apoyo económico de la iniciativa, que por un lado les permite cumplir con su agenda política cultural, a través del programa de Fortalecimiento de colectivos culturales comunitarios, artistas, creadores, talleristas, promotores y/o gestores culturales comunitarios de la Delegación Tlalpan del 2004 al 2016, que promovió entre otras cosas el trabajo en red entre beneficiarios y una evaluación a partir de procesos y no de productos, algo extraordinario para las administraciones gubernamentales, acostumbradas a evaluar cantidades, lo cual abrió espacios de interacción alternativos. Ejemplo de lo anterior es la exposición “Tejiendo

Culturas” que organizó a principios del año 2015 esta institución en el Museo de Historia de Tlalpan, y que proponía una museografía genérica y costumbrista con mamparas cuadrangulares de madera pintadas de blanco sobre las cuales se adosarían los contenidos, no obstante, después de algunas negociaciones con la institución tuvo la suficiente apertura para permitir a la fábrica *HTM* realizar una intervención microarquitectónica en dicha exposición [Figura 44], este dispositivo para visualizar el proceso de la iniciativa era un objeto extraño en el discurso museológico, tenía otra escala y morfología, estaba hecha con empaques de cartón de computadoras en formato trapezoidal, contrastando con el programa visual de la exposición, esta propuesta refleja una manera de hacer las cosas pero no de la manera que propone la institución.

" Lo que Foucault indica aquí es el desplazamiento desde una negación fundamental del gobierno hacia una maniobra de elusión que parte del siguiente dualismo: del no ser gobernado en absoluto al no ser gobernado de tal forma, de la lucha fantasmagórica por un gran afuera a una lucha permanente en el plano de inmanencia, una lucha que –yo añadiría– no se actualiza (sólo) como crítica fundamental a las instituciones, sino como proceso instituyente permanente. Prosigue Foucault: ‘y si damos a este movimiento de la gubernamentalización de la sociedad y de los individuos a la vez la inserción histórica y la amplitud que creo que ha sido la suya, parece que podríamos situar aquí lo que llamaríamos actitud crítica. Enfrente y como contrapartida, o más bien como compañero y adversario a la vez de las artes de gobernar, como manera de desconfiar de ellas, de recusarlas, de

limitarlas, de encontrarles una justa medida, de transformarlas, de intentar escapar a esas artes de gobernar, o en todo caso, desplazarlas” (Raunig 2006).



Figura 44. Visualización de microarquitectura instalada en la exposición de la Red Cultural Tlalpan “Tejiendo Culturas” en el Museo de Historia de Tlalpan en 2015 e invitación al evento de apertura.

Las experiencias anteriores permitieron de cierta manera, transformar también a las instituciones y sus autoridades, que entendían y respetaban los procesos de cada iniciativa, y que en concordancia con las vinculaciones antes mencionadas, describen la creación de nuevas institucionalidades en movimientos multimodales, las cuales construyen alianzas temporales y espacios intermedios, que desafían las formas de producción de conocimiento, de acción política - social y de producción cultural, es decir, generan nuevas subjetividades políticas. Son dispositivos políticos híbridos, nuevas militancias que mezclan las instituciones con organizaciones, trabajos y saberes colectivos. (Sánchez 2008), todas estas enunciaciones forman parte de las estrategias de la sostenibilidad cultural, y se

presentan como soluciones alternativas a los efectos inmanentes de la relación entre creativos e instituciones culturales.

Diálogos trans – epistemológicos > pensando – diciendo – haciendo

En este apartado final se abordan las derivas académicas enmarcadas por mi participación y articulación como docente del Posgrado en Artes y Diseño [PAD]⁶² de la UNAM, y como coordinador del Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno [GIAE_]⁶³ de la Coordinación de Investigación y Experimentación en Diseños y Artes [CORIEDA] de la Facultad de Artes y Diseño [FAD]⁶⁴.

En este espacio institucional de educación superior se reconocen igualmente los efectos immanentes de la relación entre creativos e instituciones culturales. Aunque con sus particularidades, se proponen las soluciones alternativas basadas en la construcción de comunidades emergentes de conocimiento [CEC]⁶⁵, por medio del trabajo con alumnos en las asignaturas del PAD asociadas a la línea de investigación *Prácticas instituyentes de la vinculación académica de las artes y los diseños con entornos sociales, colectivos y comunitarios* del GIAE_⁶⁶, así también, en el *Seminario permanente de arte/diseño y procesos sociales*⁶⁷ [virtual] en el que participan alumnos de maestría y doctorado,

⁶² Info: <<http://www.fad.unam.mx/pad-posgrado.php>>

⁶³ Info: <<https://giaiae.wordpress.com/>>, impulsado por el Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica [PAPIIT IG400813], donde el Dr. José Daniel Manzano Agulía era el profesor responsable.

⁶⁴ Info: <<http://www.fad.unam.mx/corieda/>>

⁶⁵ “Una CEC es un nodo dentro de una red virtual y comunitaria activado para la generación de conocimiento local mediante el aprovechamiento intensivo de las Tecnologías de Información y Comunicación ticc y en un ambiente de inteligencia distribuida” (Mass 2015, 141).

⁶⁶ Info: <<https://giaiae.wordpress.com/integrantes/lineas-de-investigacion/practicas-instituyentes-de-la-vinculacion-academica-del-arte-y-el-diseno-con-entornos-sociales-colectivos-y-comunitarios/>>

⁶⁷ Que en palabras Marilú Ríos, alumna del PAD es: “un espacio donde converjan miembros de la comunidad del Posgrado en Arte y Diseño con Orientación en Arte y Entorno y personas externas, activas en el campo del arte y el diseño vinculado a procesos sociales; en un marco epistémico que propicie relaciones horizontales y facilite compartir proyectos de investigación, críticas constructivas, herramientas metodológicas, debates y fuentes que nutran nuestro hacer, sin límites geográficos”. (Ríos 2017, 22)

miembros de la Red de investigación acción colaborativa [RED/IAC]⁶⁸ e invitados externos de otras instituciones académicas y del ámbito cultural en general.

La dinámica de trabajo que se desarrollan de manera general en estos lugares de convergencia está determinada por constantes revisiones de las articulaciones teórico-prácticas que las investigaciones académicas y no académicas proponen. Dicho seguimiento es dirigido por la utilización de algunos materiales didácticos surgidos de la propia CEC [*Esquemas dinámicos complejos + Sistemas de información adaptativos e hipervinculantes + Cogniscopio + Esquemas de experimentación + Esquemas de lecturas multimediales*], los cuales se han desarrollado en su constante utilización y depuración mediante el diálogo permanente desde el 2012, año en el que ingresé al PAD. Teniendo importancia para la sostenibilidad de la producción cultural, debido a que permiten asumir el control de la investigación-producción, por medio de toma de decisiones informadas y reflexionadas, posibilitando la incorporación de conocimiento nuevo al conocimiento presedente.

El GIAE_ es un espacio de reflexión/producción académica/profesional en el Posgrado en Artes y Diseño de la UNAM, que fomenta en las investigaciones de profesores y alumnos asociadas al grupo, la visualización compleja de los problemas [*Figura 46*], el reconocimiento de una problemática detonadora común [*desarticulación teoría - práctica*] [*Figura 47*], y la necesidad de hacer recortes a nuestros objetos de conocimiento dependiendo las necesidades temporales y espaciales de cada proyecto, encaminadas a la producción de comunicados [*ensayos + resúmenes + carteles + capítulos de libros +*

⁶⁸ Info: <<https://giaiae.wordpress.com/red/>>

infografías + narrativas visuales + artículos académicos y de divulgación + presentaciones de catálogos + tesis + ponencias], y la producción artística comprendida en su dimensión experimental.

Lo anterior se encuentra situado en un marco epistemológico común al *GIAE_* [Figura 45], que trabaja desde las perspectivas cibercultur@l que fomentan la vinculación de las culturas del conocimiento, la información y la comunicación en las investigaciones, el abordaje sistémico de los problemas visualizados desde las teorías de la complejidad (Morin 1996) (P. González 2004) (R. García 2006), las maneras horizontales y de bucles recursivos que los procesos de investigación-acción colaborativa proponen, así como, el pensamiento crítico del arte y del diseño, mediante la revisión constante de las problemáticas y soluciones activas planteadas por los diversos actores [*creativos*] en los ámbitos de la producción cultural, sobre lo cual trabaja en su conjunto esta investigación. En la siguiente imagen [Figura 45] presento las visualizaciones de las formas de entendimiento y acción que tenemos en el grupo de los presupuestos que nos enmarcan.

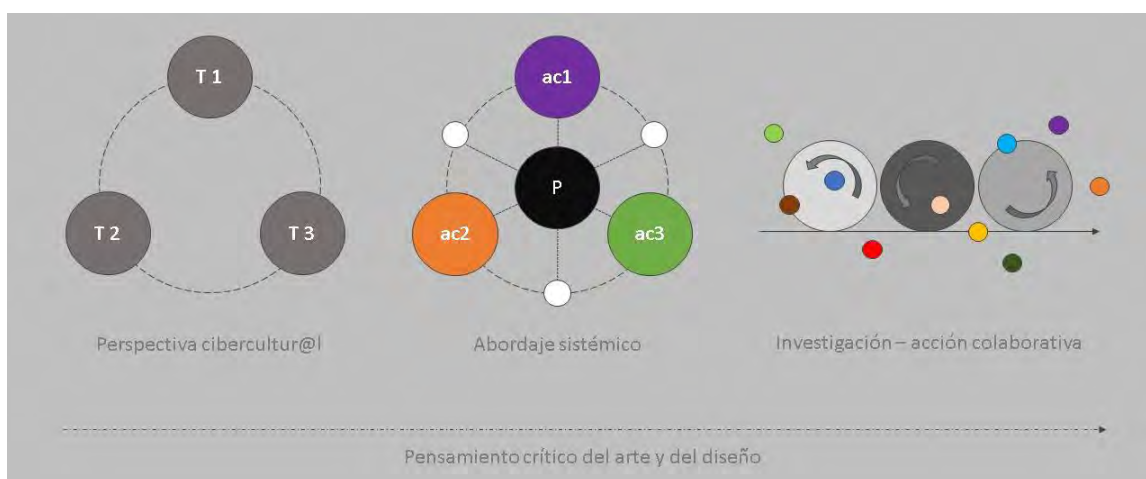


Figura 45. Visualización del marco epistemológico común del *GIAE_*.

La perspectiva cibercultur@l⁶⁹ se encuentra estructurada por medio de la correlación entre el Territorio del Conocimiento [T1], el Territorio de la Información [T2], y el Territorio de la Comunicación [T3], desde donde se plantean las actividades para pensar, decir y hacer inherentes a esta manera de investigar produciendo. El abordaje sistémico de la complejidad se propone abordarlo desde los Esquemas Dinámicos Complejos [EDC], los cuales serán revisados con mayor detalle en las páginas subsecuentes, pero, a manera sintética los describiremos como la circularidad de tres atractores conceptuales que giran alrededor del problema de investigación, y sobre los cuales se estructuran los demás recursos teórico-prácticos de la investigación. La investigación acción colaborativa opera desde la idea de que el investigador forma parte de comunidades emergentes de conocimiento, es decir, que las soluciones de las problemáticas en las investigaciones no son trabajadas desde la individualidad del “genio” investigador, sino desde todos los actores implicados en la solución de los problemas planteados, de tal forma, se cuestionan las formas verticales hegemónicas de investigación convencional o clásica, comprendiendo el desarrollo de las investigaciones como bucles recursivos de trabajo colaborativo. Finalmente, nos situamos desde una genealogía crítica del arte y el diseño, iniciada en las vanguardias de inicio del siglo XX, seguidas por las practicas vinculadas a procesos emancipatorios de los 70’s, y continuadas por los movimientos alternativos de concientización e integración planetaria del presente siglo.

⁶⁹ “En ese ángulo se inscribe la Cibercultur@, pues para sus proponentes, y autores de este libro, no supone sólo instrumentar tecnologías digitales para que nuevos usuarios tecnológicos se ‘conecten’ a la red mundial desde cualquier rincón del mundo, sino que se trata de integrar al mundo social local a través de sus actores sociales y sus necesidades de información, comunicación y conocimiento para ayudar a resolver problemas prácticos de las comunidades locales donde se encuentran” (Almager 2015, 11)

En dicho contexto tensional, observamos la configuración de objetos de conocimientos donde emergen problemáticas extra-disciplinares (Holmes 2008), que vinculan referentes teóricos y prácticos provenientes de diferentes campos disciplinares con los ámbitos sociales y personales; los cuales despliegan dinámicas de recolección de datos multimediales e intermediales [*texto, imágenes, videos, sonidos, modelos tridimensionales, planos, visualizaciones, entre otros*]. Que abordados desde las formas convencionales de construcción de archivos [personales o bibliotecas] se muestran como insuficientes, por sus limitadas estructuras de organización [*autores / temas / materias*], imposibilitando establecer con organicidad el tratamiento de datos y las estructuras vinculantes de los procesos cognitivos que construyen los investigadores. La solución alternativa que proponemos en el *GIAE_* para trabajar esta particular problemática, es la fabricación de Sistemas de Información Adaptativos e Hipervinculantes [*SIAH*], con lo cual, dar cuenta de los procesos cognitivos generativos y la vinculación de datos e informaciones diversas provenientes de las indagaciones, pensados dichos sistemas más como un repositorio⁷⁰ reflexivo y vivo, que como una base de datos.

Los *SIAH* facilitan la construcción de estructuras de organización en tres lógicas principalmente: la jerárquica, la relacional y las de tipo red. La estructuración jerárquica comprende dos niveles de organización, la primera constituida como una *estructura estructurante* y la segunda como *estructuras estructurables*. La *estructura estructurante* es el núcleo duro de organización, a partir del cual se realizan las profundizaciones reflexivas

⁷⁰ La emergencia de repositorios en el ámbito académico es una muestra de la necesidad de este tipo de organizaciones de la información, por ejemplo, los acervos digitales de la UNAM, disponibles en: <<http://www.acervosdigitales.unam.mx/index.html>>.

e indagatorias que constituyen las *estructuras estructurables*. La estructura estructurante se plantea a partir de tres atractores conceptuales y las tensiones que los interrelacionan [*inferencias*], en medio de los cuales se sitúa el problema práctico de forma general, así como los componentes conceptuales claves. Las *estructuras estructurables* se desdoblán por medio de *componentes conceptuales, campos disciplinares, y efectos del problema*. La *estructura relacional* organiza los *referentes teóricos y prácticos [multimediales / intermediales]* por medio de su hipervinculación a los diferentes elementos del sistema: *atractores conceptuales, inferencias, problema práctico, componentes conceptuales, campos disciplinares* y los *efectos del problema*. También se relacionan *producciones propias [microtextos + descriptores + obra + experimentaciones + otras]*, que permiten ir trabajando los datos e informaciones por medio de diferentes métodos de análisis de primer orden. A continuación, realizamos el tejido transversal de inferencias por medio de las *estructuras de tipo red*, que no respetan las estructuras jerarquizadas, abriendo el sistema hacia una recursividad reflexiva desde análisis de segundo orden. Realizan vinculaciones multiniveles e intersectoriales, son aperturas a organizaciones que conectan flujos *discursivos/dialécticos* entre elementos aislados de las *estructuras estructurantes y estructurables*.

Comprendemos los enlaces entre componentes como las *construcciones inferenciales* del sistema que describen los trazos de las lógicas del pensamiento, desplegando los diálogos trans-epistemológicos⁷¹ que posibilitan la colaboración de distintas formas de conocimiento disciplinar con saberes populares, creencias tradicionales,

⁷¹ Ver página 91 para una definición.

prácticas diseñísticas/artísticas, movimientos sociales, colectividades y comunidades, característicos de los proyectos creativos [*pensando-diciendo-haciendo*], que no quedan solo en la comprensión profunda del entendimiento, sino que van encaminados a la actuación transformadora del recorte de esa realidad que los objetos de conocimiento visibilizan [*Figura 48*].

Actualmente desde la academia se reconocen las dimensiones complejas (Leff 2007) de los problemas que abordan las investigaciones, de esta mirada surge la necesidad de construir las soluciones [*alternativas*] (P. González 2004) por medio de grupos multidisciplinares que desplieguen investigaciones interdisciplinarias (R. García 2006) en fases de diferenciación disciplinar e integración interdisciplinaria.

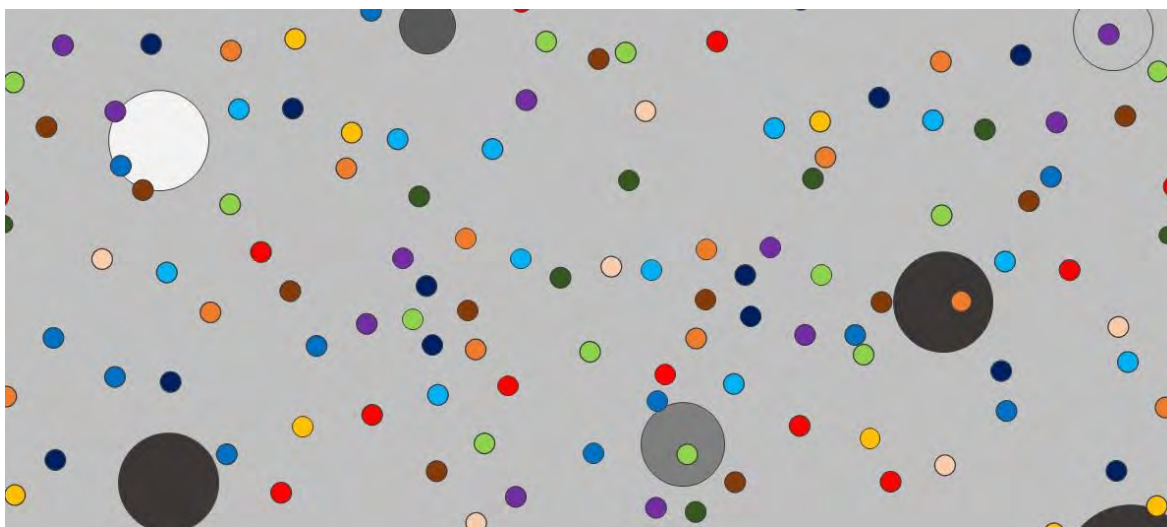


Figura 46 Visualización de los problemas desde la perspectiva compleja.

Sin embargo, desde las investigaciones que giran la vista hacia la complejidad en el Posgrado en Artes y Diseño, y especialmente en las áreas de Arte y Entorno, así como,

Diseño de la Comunicación Visual y Entorno, asociadas al GIAE_, se presenta la complejidad como una constelación inmensurable e inabarcable [Figura 46], lo cual nos hace sentir reducidos e incapaces de abordar coherentemente los problemas que nos planteamos. Rolando García la describe de la siguiente manera.

“La complejidad se impone de entrada como imposibilidad de simplificar; ella surge ahí donde la unidad compleja produce sus emergencias, allí donde se pierden las distinciones y claridad en las identidades y causalidades, allí donde los desórdenes y las incertidumbres perturban los fenómenos, allí donde el sujeto-observador sorprende a su propio rostro en el objeto de observación, allí donde las antinomias hacen divagar el curso del razonamiento” (R. García 2006).

Las carencias nos abruma, no hay equipos multidisciplinares, las investigaciones son individuales, los recursos financieros y técnicos parecen minúsculos en proporción a las problemáticas, la falta de experiencia en investigación emerge en cada paso por la insuficiencia de recursos teórico prácticos, finalmente el ensimismamiento característico del pensamiento de *“genio”* que fomenta el relato histórico en las academias artísticas, tiene efectos de inmovilidad y clausura en las investigaciones, todavía hoy se escucha por las aulas y los pasillos de la academia *“la obra debe hablar por sí sola”* (Lyotard 1996, 169) expresión característica del conocimiento disciplinar artístico, al que Edgar Morin llama conocimiento esotérico y especializado (Morin 2011), reflejado en una falta de articulación conceptual presente entre los proyectos de investigación de los campos disciplinares de las

artes y los diseños, que hemos tenido la oportunidad de conocer en clase, tutorías y en el seminario [Figura 47].

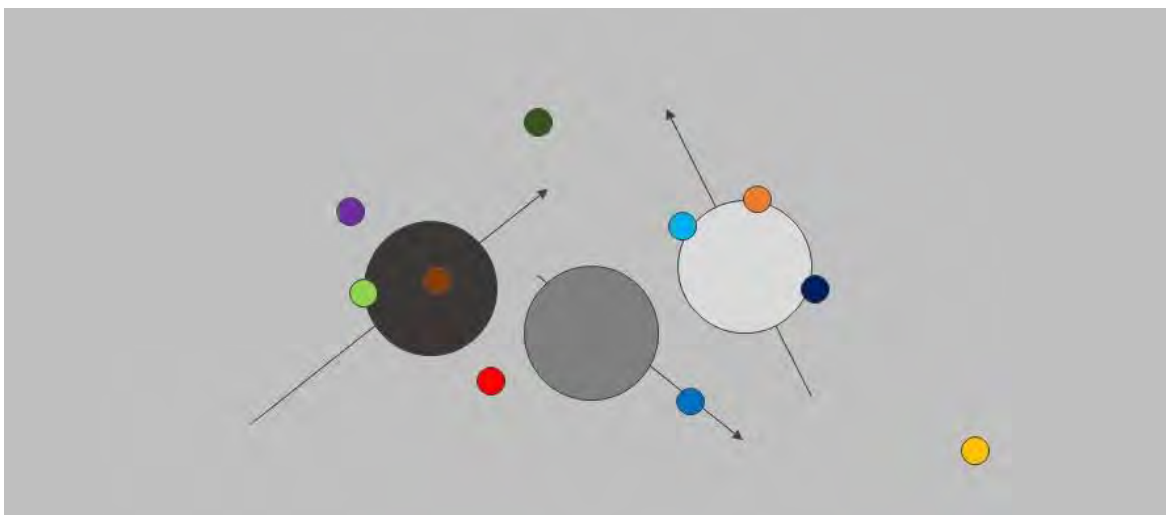


Figura 47. Visualización de la falta de articulación conceptual.

Entonces, ¿cómo abordar la sistematización de esa complejidad que pareciera desbordante, salvaje e ingobernable?, tanto por sus dimensiones como por nuestras limitaciones, y ¿cómo articular el pensamiento desarticulado de estos campos disciplinares? que antes no eran obligados a relacionarse⁷². Rolando García nos obsequia una clave: *“Un sistema complejo es una representación de un recorte de esa realidad, conceptualizado como una totalidad organizada... en la cual los elementos no son ‘separables’ y, por tanto, no pueden ser estudiados aisladamente”* (R. García 2006, 21). No podemos abordar la complejidad en su totalidad, necesitamos recortarla, organizarla y representarla, de tal

⁷² En el ámbito académico ha emergido el debate sobre la investigación en artes, debido a la homologación de los estudios de doctorado donde se empareja el piso entre la investigación en ciencias, humanidades y artes, y donde se cuestiona este emparejamiento (Borgdorff 2005).

forma, los *SIAH* son una propuesta alternativa de solución para sistematizar la complejidad desde las prácticas de investigación – producción en el Posgrado de Artes y Diseño de la UNAM. En la siguiente imagen observamos como de esa complejidad [Figura 48] realizamos una selección de elementos por medio de un recorte, estableciendo los tres primeros atractores conceptuales [*ac1 + ac2 + ac3*], entorno a los cuales se imantan arremolinándose otros componentes dependientes y constituyentes que fortalecen los atractores conceptuales configurando de esta manera grandes zonas conceptuales, son solo aquellos elementos que podemos enunciar de esa problemática compleja [*circulos de colores*], y que por medio de otros componente se vinculan [*círculos blancos*], todos girando alrededor del problema práctico abordado [*P en el círculo negro*].

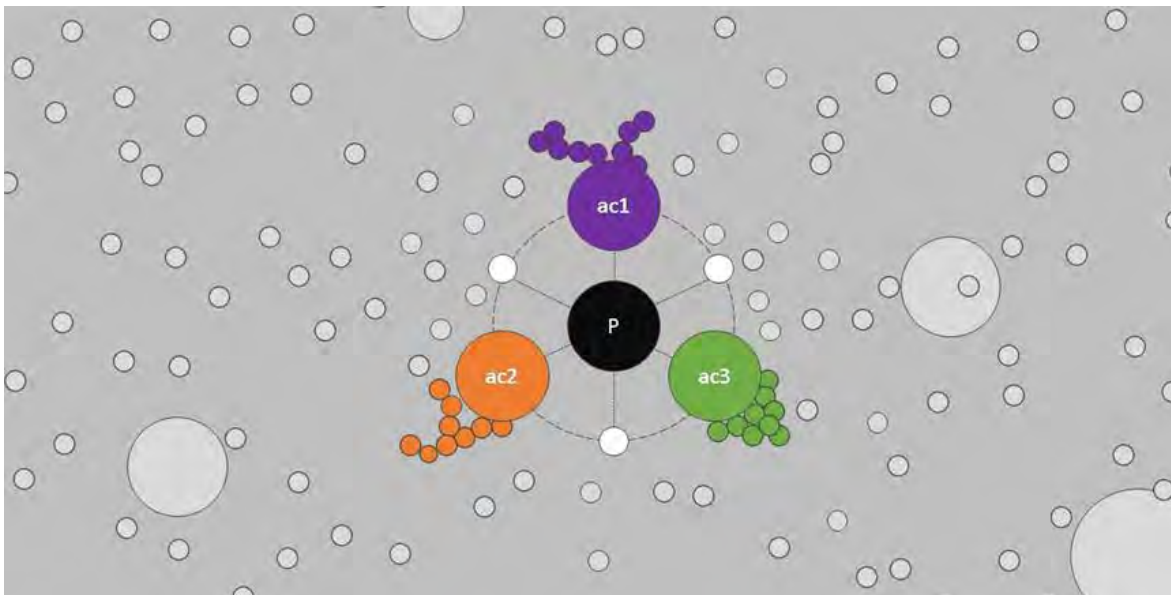


Figura 48. Recortes de la realidad realizados por medio de tres atractores conceptuales + componentes constituyentes + componentes vinculantes + problema práctico.

los mapas mentales asistidos por computadora⁷³ como forma de organización, por su potencial adaptativo e hipervinculante.

Profundizar en la comprensión y construcción de los sistemas de información, la realizamos de la perspectiva Cibercultur@I, donde se aborda la necesidad de fomentar una Cultura de la Información, en la cual se plantea lo siguiente:

“Bajo la mirada de nuestro ‘observador / constructor’, la organización de los ‘observables / datos’ puede adoptar varias formas. Esta mirada toma en cuenta, de manera explícita o implícita, el orden que presentan los observables en un espacio físico, orden más o menos estable respecto al tiempo. Dichos observables pueden o no estar ya ordenados en dispositivos físicos: cajones, folders, archiveros, tablas o mapas, o pueden estar dispuestos de manera irregular pero identificables de alguna forma. La organización de los observables fuera de sistemas conceptuales o sistemas de cómputo, de alguna manera está bajo un modelo real o físico y responde a una ‘organización física’” (Amozurrutia 2015, 83)

En el mundo de los sistemas de información computarizados la organización de datos [multimediales] responde a las “lógicas” de construcción del observador, emergidas desde los Esquemas Dinámicos Complejos [EDC] desarrolladas por el GIAE_ (Serrano 2017, 261-271), donde se integran atractores/zonas conceptuales + componentes conceptuales

⁷³ Nosotros utilizamos CmapTools, para conocer con mayor profundidad sus potencialidades para la graficación del pensamiento y su hipervinculación revisar documentación en línea, disponible en: <<https://cmap.ihmc.us/docs/learn.php>>.

[CC] + campos disciplinares [CD] + problemas prácticos [PP] + problema de investigación [PI] + referentes teóricos / prácticos [R], vinculadas por medio de enlaces de relación [E], de diferentes maneras dependiendo de las particularidades de la investigación.

Como ejemplo descriptivo en la siguiente imagen [Figura 49] observamos el esquema dinámico complejo producto de la colaboración de un equipo multidisciplinario integrado por Haydeé Bravo antropóloga e historiadora de la ciencia del Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades de la UNAM, el sociólogo Luis Soto de la Universidad Nacional de Costa Rica y Yuri Aguilar artista/diseñador del FAD - UNAM. En el esquema se encuentran los tres atractores conceptuales que definimos de manera conjunta, para el proyecto de investigación-producción *Nómades Devorantes* (Aguilar, 2017: 199-201), son **NOMADISMO**, **ESPACIALIDADES** y **PRODUCTOS**. Estos atractores se constituyen por medio de otros elementos [CC / CD / PP / PI / R / E] que los fortalecen y construyen, imantados a **NOMADISMOS** se encuentran *alternativas de vida, dominación / resistencia, estrategias, artefactos, comunidades y flujos / reflujos*. Adosados a **ESPACIALIDADES** están los componentes conceptuales *estratificados, pulverizadas, anfibias y gentrificación*. Alrededor de los **PRODUCTOS** observamos sus profundizaciones reflexivas por medio de *comidas, dialógicas culturales, multidisciplinarias / intermediales, estandarizados, vestigios, corporalidades y cuerpos / fenomenología*, cada una de estas asociaciones entre atractores y componentes conceptuales, describen y configuran zonas conceptuales del objeto de conocimiento, son facetas de un mismo prisma. Entre estas zonas conceptuales [zc] se sitúan tres espacios de relación, que permite desplegar vinculaciones interdependientes entre las zonas, esta es una razón por la cual proponemos el

abordaje sistémico de la complejidad por medio de triadas, generando el diálogo constructivo y dinámico de una zona con las otras dos. Así, entre las zonas conceptuales definida como NOMADISMO y ESPACIALIDADES se enuncian los siguientes componentes trayectoria, intersecciones y adaptación, en el puente que forman las *zc* de ESPACIALIDADES y PRODUCTOS su ubican los *contextos, las prácticas, las imágenes, los simulacros y las experiencias*, finalmente en la apertura entre PRODUCTOS y NOMADISMO se observan subsunción, distribuciones / desiguales del riesgo y organización. En la mayoría de los componentes del esquema se indican las referencias del mismo, graficando los diálogos trans-epistemológicos inmersos en la configuración de los objetos de conocimiento por medio de los EDC. Una aportación adicional propuesta por este equipo multidisciplinario a los esquemas es, el vector transversal enunciado como TEMPORALIDAD y MEMORIAS, y el vector vector circular constituido por las HETEROLÉCTICAS, la EPISTEMOLOGÍA GENÉTICA, los DIÁLOGOS TRANSEPISTEMOLÓGICOS, la DIALÉCTICAS y la HETERARQUÍA, girando recursivamente e influenciando a todos los componentes del EDC.



Figura 50. Sesión grupal de revisión de esquemas dinámicos en el Laboratorio de arte-diseño y entorno en la Unidad de Posgrado de Ciudad Universitaria en el 2017.

Los Sistemas de Información Adaptativos e Hipervinculantes son evoluciones de las enunciaciones vertidas en los Esquemas Dinámicos Complejos, hacia organizaciones de profundización sistémicas de enunciaciones, datos e informes, bajo las lógicas estructurantes de las jerarquías de construcción categórica, las relaciones argumentativas y las redes de sentido. Explicar las lógicas de construcción para los *SIAH*, nos obliga a comenzar desde las estructuras jerárquicas, que establecen la organización de los niveles de profundización del pensamiento, *“se origina a partir de la necesidad de diferenciar objetos o entidades de acuerdo a un criterio de asociación respecto a la importancia y al grado de generalidad de los observables. Esta diferencia lleva implícita generalmente un ‘ordenamiento’ / categorización”* (Amozurrutia 2015, 85). Esta organización jerárquica tiene como primer nivel a la *estructura estructurante*, que incluye los tres *atractores conceptuales* + algunos *componentes conceptuales [generales]* y *problemas prácticos [también generales]*, enlazados por medio de *palabras/enunciaciones* con diferente grado de elaboración, que describan

propositivamente las formas de vinculación entre los elementos, para después, a partir de estos tres *atractores conceptuales* realizar las profundizaciones pertinentes para cada caso y pensamiento. Para ejemplificar lo anterior, presento el *SIAH* de mi proyecto de investigación doctoral "*Hagámoslo nosotros mismos. Investigación inmersiva del arte en acción*".

En la siguiente visualización [Figura 51] se presenta la nomenclatura y simbología propuesta para los *SIAH*: atractores conceptuales [*elipse morada / texto blanco*], problema práctico y efectos [*rectángulo amarillo / texto rojo*], problema de investigación [*rectángulo rojo / texto amarillo*], componentes conceptuales [*rectángulo verde / texto blanco*], campos disciplinares / disciplinas [*rectángulo azul / texto blanco*], zona nuclear de estabilidad conceptual donde situamos a la estructura estructurante [*interior enmarcado por una línea cerrada de guiones blancos*], estructura estructurante [*líneas continuas negras*], estructuras estructurables de profundización de atractores [*líneas punteadas negras*] y finalmente estructuras tipo red [*líneas punteadas rosas*]. La zona nuclear [*estructura estructurante*] se encuentra formada por el *próblema práctico* enunciado como EFECTOS INMANENTES, acechado por los *atractores conceptuales* de la PRODUCCIÓN CULTURAL, DEMOCRACIA COGNITIVA y PROCESOS SOCIALES, así como, una serie de componentes conceptuales INTERCAMBIOS [normalizados VS difusos], CLASE CREATIVA, COLECTIVIDADES COMUNIDADES y POLÍTICA, que vinculan los atractores conceptuales, entre sí. Finalmente localizamos el problema de investigación SOLUCIONES ALTERNATIVAS girando alrededor y dinamizando la estructura estructurante.

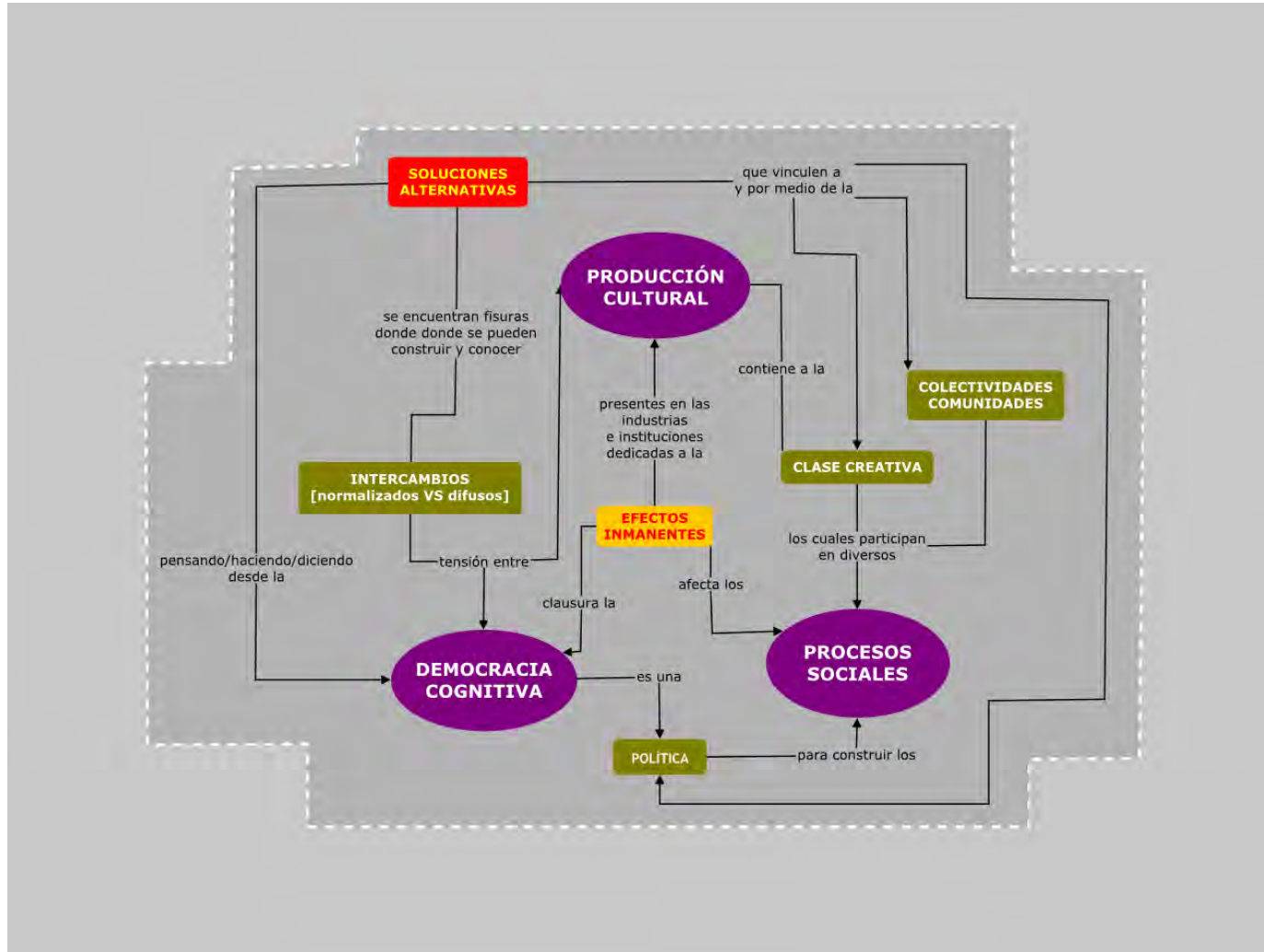
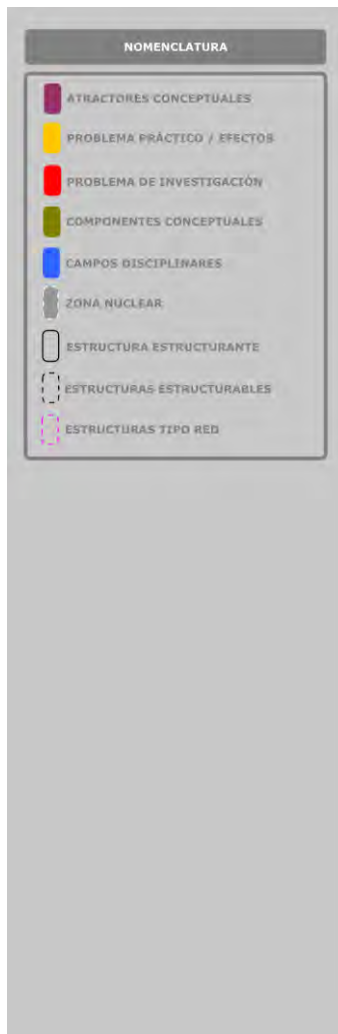


Figura 51. Nomenclatura y Estructura estructurante de la investigación "Hagámoslo nosotros mismos. Investigación inmersiva del arte en acción".

Con la *estructura estructurante* se establece un primer nivel de *organización jerarquizada*, a partir de este se despliegan las *profundizaciones* de los *atractores conceptuales* que forman las *estructuras estructurables*, representan un segundo nivel de organización, así se van fabricando y fortaleciendo esas grandes *zonas* de construcción *conceptual*.

En la siguiente visualización del sistema [Figura 52] observamos la representación gráfica que la zona conceptual PRODUCCIÓN CULTURAL, la cual, comienza a estructurarse por medio de la bifurcación entre las prácticas INSTITUIDAS e INSTITUYENTES de la PRODUCCIÓN CULTURAL. De las primeras [INSTITUIDAS] se reconocen una serie de campos disciplinares sobre las cuales se ejerce la crítica, y son definidas de la siguiente manera, ARQUITECTURA, ARTES VISUALES, DISEÑO, LITERATURA y FIESTAS "POPULARES y TRADICIONALES". De las segundas [INSTITUYENTES] se exploran un grupo particular de prácticas artísticas, propuestas de acción emergidas en la crítica institucional ESCULTURA SOCIAL, TÁCTICAS URBÁNAS, MICRO-ARQUITECTURAS y CAJAS DE TENDENCIAS. Situados en esta profundización indagatoria hay algunos *componentes conceptuales* y *efectos* del *problema práctico* que en interacción conforman una diversidad de trazos tendenciales dinamizadores de los flujos relacionales entre esos espacios descriptivos bifurcados de la PRODUCCIÓN CULTURAL. Los *componentes conceptuales* son definidos como PRODUCTOR y PRODUCTO, los *efectos* están enunciados así, CAPITALISMO COGNITIVO y NORMALIZACIÓN [del PRODUCTOR], ESTANDARIZACIÓN y SUBSUNCIÓN [del PRODUCTO] DIVERGENTE, divergencia fomentada desde las MUTACIONES/RUPTURAS comprendidas como espacios de soluciones alternativas a los *efectos inmanentes*.

En la visualización del SIAH de siguiente figura [Figura 53] se despliega las trayectorias cognitivas que la profundización del atractor conceptual de la DEMOCRACIA COGNITIVA generó. Enunciadas de la siguiente manera la DEMOCRACIA COGNITIVA se piensa desde la INVESTIGACIÓN INMERSIVA y los DIÁLOGOS TRANS-EPISTEMOLÓGICOS. La INVESTIGACIÓN INMERSIVA esta basada en la INVESTIGACIÓN ACCIÓN COLABORATIVA, el DISEÑO BASADO EN PERSONAS y la CIBERCULTUR@, y cuestiona al CIENTÍFICO por su PENSAMIENTO DISYUNTIVO. Los DIÁLOGOS TRANS-EPISTEMOLÓGICOS que fomentan las vinculaciones entre el CONOCIMIENTO, los SABERES y las CREENCIAS, y operan por medio del PENSAR, el HACER y el DECIR, que posibilitan las interacciones DIALÓGICAS y DIALÉCTICAS de la DEMOCRACIA COGNITIVA.

La construcción de la zona conceptual referente a los PROCESOS SOCIALES [Figura 54] se expresa de esta forma: en los PROCESOS SOCIALES se reconocen los componentes conceptuales de los MOVIMIENTOS SOCIALES, ADAPTACIONES y REDES SOCIALES; y los efectos del problema práctico de la PRECARIZACIÓN LABORAL y el COLONIALISMO INTERNO. Las ADAPTACIONES se realizan por medio de las ESTRATEGIAS DE SUPERVIVENCIA hibridadas entre las estrategias RURALES y URBANAS apartir de la CONVIVENCIALIDAD, comprendida esta última, como solución alternativa al problema práctico que los EFECTOS INMANENTES en la relación conflictiva entre la CLASE CREATIVA y las INSTITUCIONES CULTURUALES presenta.

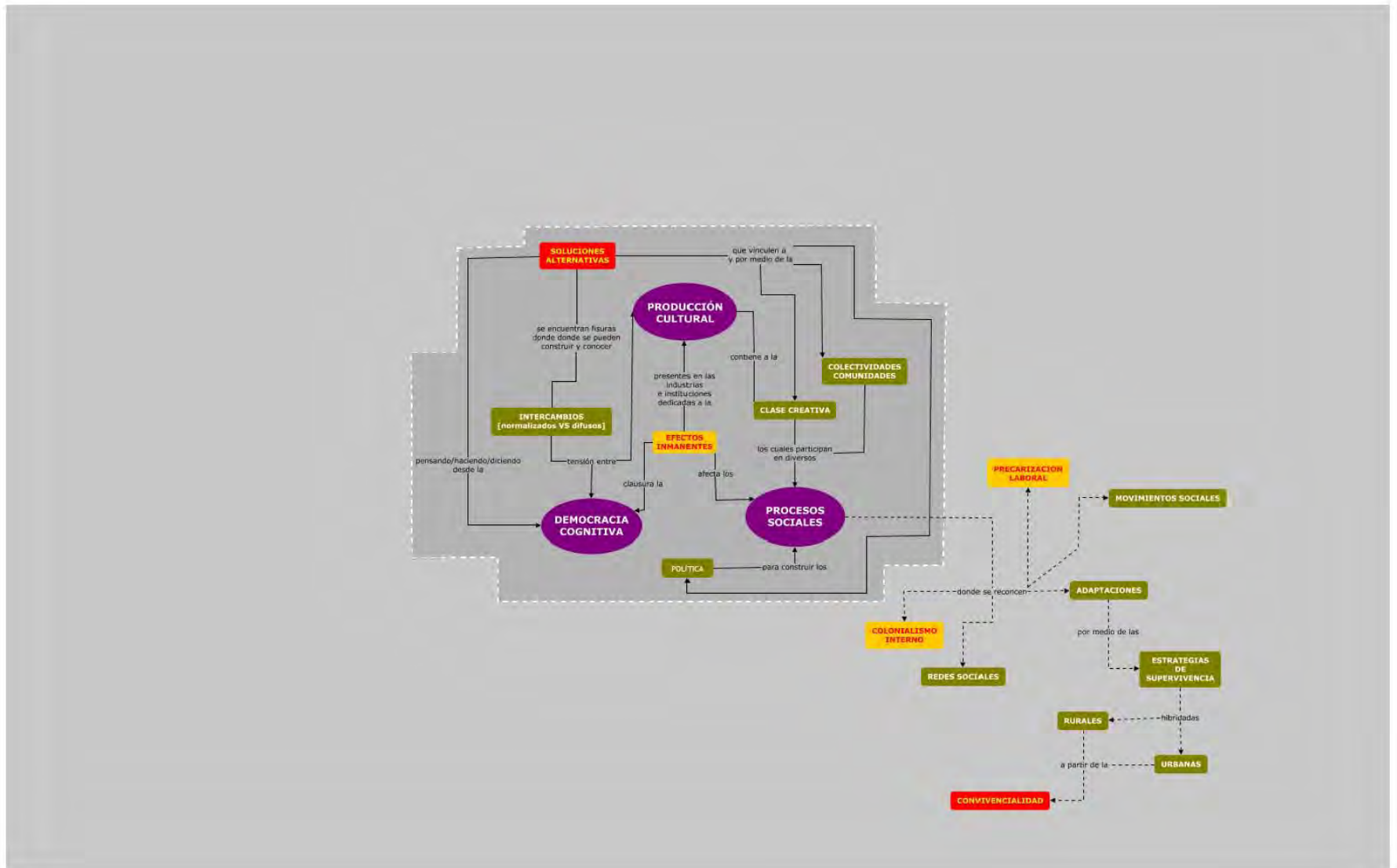


Figura 54. Construcción de la estructura estructurable, profundización del atractor conceptual "PROCESOS SOCIALES"

En el seno de la construcción de las estructuras estructurables que las profundizaciones generan, emergen en el pensamiento conexiones en estructuras de tipo red, son vinculaciones que no responden a las lógicas jerarquizantes, más bien, se refieren a las articulaciones emergentes de las correlaciones entre componentes de los diferentes niveles de estructuración en el sistema [*estructura estructurante + estructuras estructurables*]. Este tipo de relaciones generan los intercambios transversales de sentido a través de un tejido fino/detallado del sistema, organizando gráficamente la recursividad de los flujos de pensamiento promovidas por las acciones indagatorias, “*todos estos términos son solidarios en los bucles recursivos donde la conjunción de lo generativo y lo fenoménico constituye la auto-organización misma...*” (Morín 1984, 258) del sistema, como visualización del pensamiento.

En la siguiente imagen [*Figura 55*] se presenta las conexiones de la *estructura tipo red*, en color rosa. En ella observamos diferentes formas de relación, algunas van de la estructura estructurable a la estructura estructurante y viceversa. Por ejemplo, de la profundización de la PRODUCCIÓN CULTURAL vemos como las prácticas INSTITUYENTES se vinculan al componente conceptual de COLECTIVIDADES COMUNIDADES, en un giro de retorno hacia la zona nuclear. En otro momento, se identifican relaciones circundantes al sistema a partir del efecto del problema práctico de la DESVINCULACIÓN SOCIAL del PRODUCTOR inconciente de ello, al estar autoasumido como CAPITAL CONGNITIVO, y desarticulado de las COLECTIVIDADES, COMUNIDADES, las ADAPTACIONES Y MOVIMEINTOS SOCIALES contenidos en los PROCESOS SOCIALES.

Finalmente, en paralelo a la construcción de las diversas estructuras, se van realizando las hipervinculaciones de los múltiples referentes [teórico/prácticos], que se recopilan en las diferentes acciones de investigación [pensando + diciendo + haciendo]. En el caso de las investigaciones en artes y diseño son multi mediales o intermediales, es decir, son textos, imágenes, audios, audiovisuales, modelos tridimensionales, entre otros. De tal forma es oportuno ir vinculando estos recursos a los diferentes componentes de nuestro sistema [componentes + enlaces], advirtiendo que los tipos de datos deben estar digitalizados. Los archivos digitales se encuentran alojados en algún servicio de nube⁷⁴. Observa en el sistema/ejemplo, que debajo del concepto de *Escultura Social* hay un icono de documento, al oprimir él icono se despliega una relación de los archivos vinculados al componente, de los cuales se pueden elegir alguno, por ejemplo, la entrevista con el Profesor Francisco García, de inmediato nos dirige a el archivo en la nube [Figuras 56 y 57].

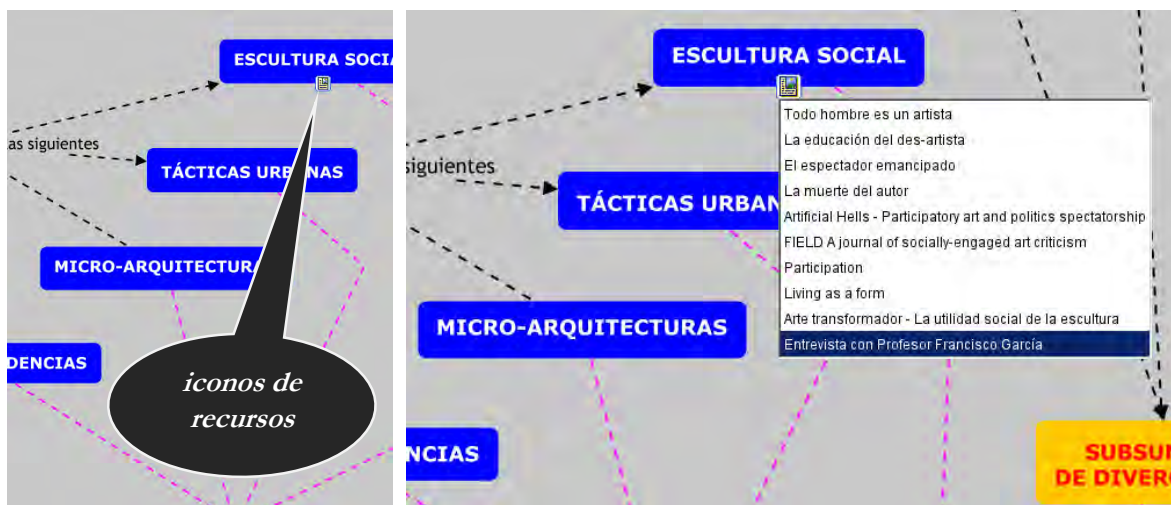


Figura 56. Estructuras relacionales de datos en múltiples medios.

⁷⁴ Nosotros utilizamos One Drive Business por la conveniencia de espacio de 1 TB, que nos proporcionan de manera gratuita como docentes y estudiantes de la UNAM.

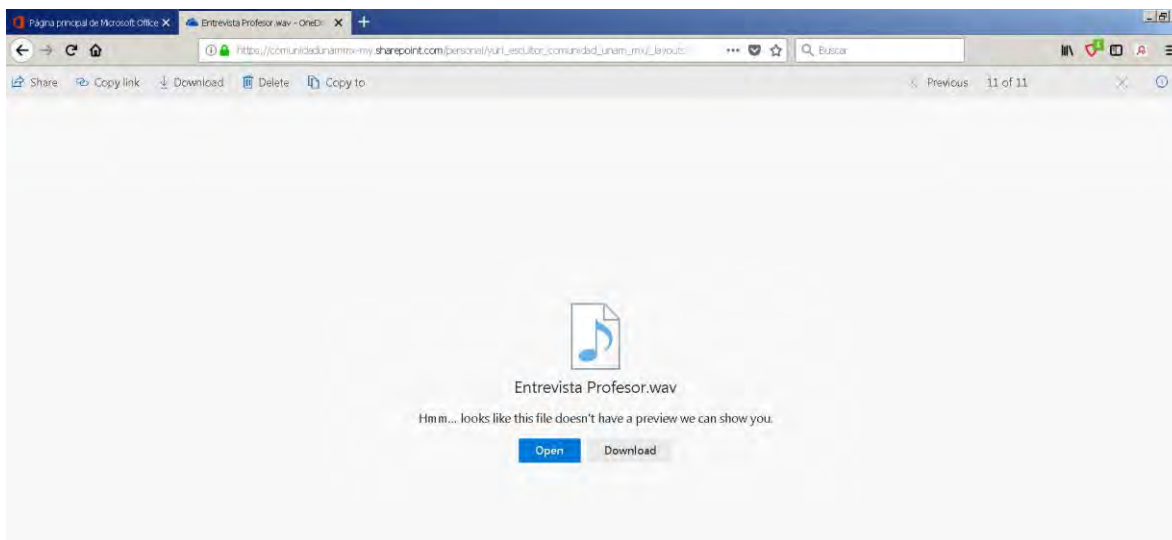


Figura 57. Recurso seleccionado de la relación de Escultura Social, es el audio de la entrevista con el Profesor Francisco García del Colectivo Cultural Comunitario Francisco Goitia, del Pueblo de la Magdalena Xicalco en Tlalpan, Ciudad de México.

Los sistemas de información inicialmente dan cuenta del conocimiento previo [doxa], por medio de la recuperación de la información con la que contamos al iniciar, es decir, se comienza con lo que ya conocemos. Y ofrecen la oportunidad de trabajar sobre los espacios de desvinculación entre componentes, es decir, lo que desconocemos, generando procesos de construcción de conocimiento, por medio de *inferencias* que funcionan como puentes en el vacío de la incompreensión disociativa. *“La importancia de la inferencia radica en la producción de un nuevo conocimiento, facilitando la comprensión”* (C. Gonzáles 2017, 300). Así, trabajando sobre las conexiones entre componentes en los SIAH nos vemos obligados a reflexionar en su forma de vinculación, para lo cual es necesario pensar y explicar de manera sintética, enunciando sus formas de relación existe. El enlace estará complementado por medio de informaciones relacionadas y producidas desde las acciones indagatorias [*descriptores + ensayos + mapas mentales + informes + entre otros*].

En las múltiples investigaciones donde se han desarrollado estos sistemas observamos tres tipos de inferencias: las automáticas, las elaboradas y las conflictivas. Las inferencias automáticas son enlaces que emergen espontáneamente de la vinculación textual del sistema, su enunciación proviene de la complementación enunciativa, “estas inferencias se desprenden del texto mismo, en este sentido las inferencias léxicas serían plausibles y no presentarían dificultades en su identificación, puesto que no implicarían grandes procesos cognitivos” (C. González 2017, 307). Son inferencias que dotan al texto de coherencia para su lectura, se resuelven mediante reflexiones lingüísticas [Figura 58].



Figura 58. Enlace “Democracia Cognitiva > es una > política [inferencia automática].

Las inferencias elaboradas surgen de procesos controlados, emergen cuando el investigador usa su conocimiento previo para generar una discusión/juego [interacción teórica o práctica] que trabaje sobre los vacíos entre componentes, para establecer sus conexiones de manera conceptual. En la siguiente imagen se observa el enlace entre *DEMOCRACIA COGNITIVA* e *INSTITUYENTES*, enunciada sintéticamente así: “comprendida como una práctica”, es decir, la *DEMOCRACIA COGNITIVA* es comprendida como una práctica *INSTITUYENTE* [Figura 59].

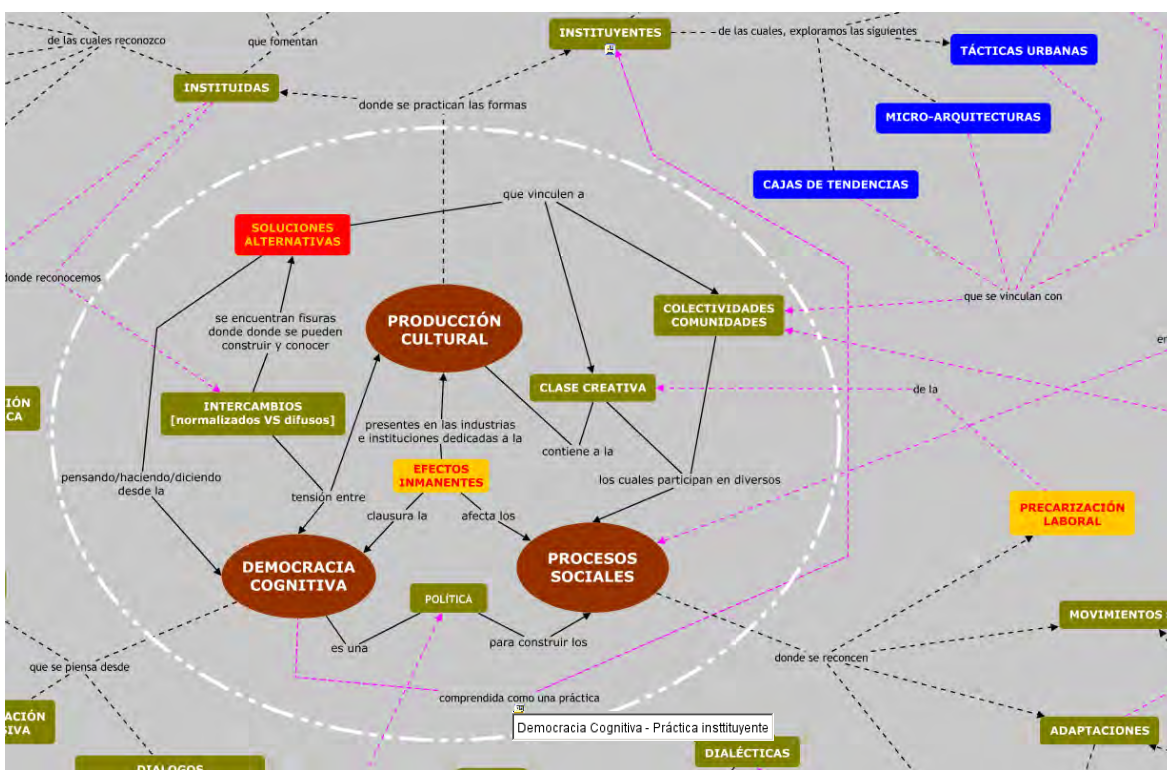
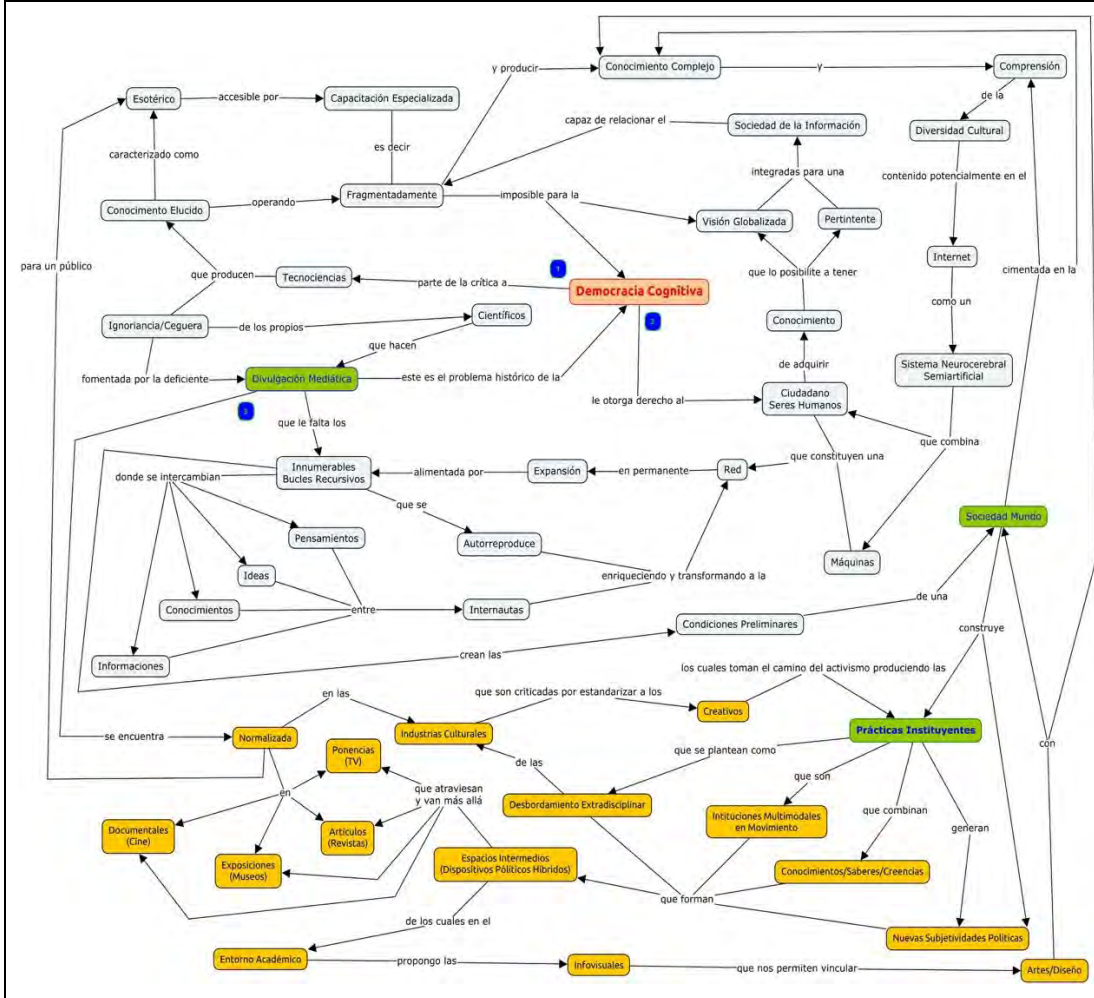


Figura 59. Enlace “Democracia Cognitiva > comprendida como una práctica > Instituyentes + hipervinculo del documento relacionado.

De manera extensa el enlace se explica por medio de un *Esquema de lectura multimedial*, que contiene un *mapa conceptual + microtexto* elaborado a partir del mismo [Figura 60]. El mapa conceptual, es la unión de dos lecturas, en la parte superior en color azul claro se encuentra la síntesis de asimilación que relicé a propósito de la lectura de Edgar Morín, *Democracia Cognitiva y Comunicacional* (Morin 2011), y en la parte inferior la síntesis de asimilación de la lectura de *Producción cultural y prácticas instituyentes* (Holmes 2008). Del lado derecho del esquema encontramos la enunciación del mapa, es decir, por medio del cual, se va revisando los enlaces del mapa, de manera que le dote de coherencia literaria al mapa conceptual.

Democracia Cognitiva y Comunicacional > Prácticas Instituyentes

Morín, Edgar. (2011) *La vía para el futuro de la humanidad*. Barcelona: Paidós. / Boris Buden, et al. (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Líneas de ruptura en la crítica institucional. Traficantes de Sueños. Elaboro: Yuri Aguilar. 29 de septiembre de 2015.



La democracia cognitiva (DC) parte de la crítica a las tecnociencias que produce conocimiento elucido caracterizado como esotérico accesible por capacitación especializada, es decir fragmentada, también produce ignorancia y ceguera de los propios científicos y fomentada por la divulgación mediática. La DC le otorga el derecho al ciudadano de adquirir conocimiento que lo posibilite a tener visión globalizada y pertinente, integradas para una sociedad de la información capaz de relacionar la fragmentación y producir conocimiento complejo y comprensión de la diversidad cultural contenido potencialmente en el Internet como un sistema neurocerebral semiartificial que combina a los seres humanos y a las máquinas que constituyen una red en permanente expansión alimentada por innumerables bucles recursivos que le falta a la divulgación mediática donde se intercambian informaciones, conocimientos, ideas y pensamientos entre los internautas enriqueciendo y transformando a la red, por medio de la autorreproducción de los bucles recursivos, que a la vez crean las condiciones preliminares de una sociedad mundo cimentada en la comprensión de la diversidad cultural y el conocimiento complejo. La divulgación mediática es el problema histórico de la democracia cognitiva, la cual se encuentra normalizada en las industrias culturales (ponencias televisivas, artículos de revistas, exposiciones en los museos y en documentales cinematográficos), y que son criticadas por estandarizar al creativo, el cual toma el camino del activismo cultural, produciendo las prácticas instituyentes que se plantean como el desbordamiento extradisciplinar de las industrias culturales, son instituciones multimodales en movimiento que combinan conocimientos, saberes y creencias, generando nuevas subjetividades políticas, lo cual forma espacios intermedios (dispositivos políticos híbridos) que atraviesan y van más allá de las industrias culturales, y de los cuales en el entorno académico propongo las infovisuales que nos permiten vincular las artes/diseños con la sociedad mundo y el conocimiento complejo.

Figura 60. Mapa conceptual + microtexto relacionado al enlace "Democracia Cognitiva > comprendida como una práctica > Instituyentes".

Las *inferencias elaboradas* producto del asociacionismo de la información se construyen por medio de los procesos cognitivos de cada investigador y establecen diálogos trans-epistemológicos entre componentes provenientes de diferentes epistemes [*conocimientos + saberes + creencias + prácticas + entre otros*], contenidas en campos disciplinares, prácticas culturales, conceptos, nociones, fiestas, tradiciones, eventos, etcétera. Las *inferencias elaboradas* son síntesis de lógicas teorizantes descritas por el proceso cognitivo de la epistemología genética piagetiana⁷⁵ [*interacción – asimilación – acomodación*], trazos que se extienden en los campos cognitivos⁷⁶ [*bio-físico*⁷⁷ -*afectivo*⁷⁸ – *abstracto*⁷⁹], y que se representan por medio del lenguaje, en este caso sintéticamente de manera enunciativa.

Para mantener una vigilia epistemológica sobre los procesos cognitivo de las indagaciones, proponemos el Cogniscopio [*instumento visual para la observación de trayectorias cognitivas inmersa en producción cultural*] [Figura 61], la cual nos permite identificar los recorridos del pensamiento, comenzando por las interacciones de 1° orden con fuentes de información diversas [*documentales o experimentales*], por ejemplo, el estudio de textos, videos, fotografías, etcétera, todo aquello que nos interesa conocer, también pensamos en la producción cultural de artistas, diseñadores, docentes e investigadores en su dimensión empírica de experimentación, donde se dan igualmente,

⁷⁵ Ver Piaget explica a Piaget disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=IOqYuG-xAxg>

⁷⁶ “Iniciaré con la formulación de la idea central de Campo Cognoscitivo en a que integro el ámbito estructural / procesual de los principios y conceptos piagetianos, en correspondencia a toda actividad asociada con actores sociales, ya en interacción individual, como grupal. Defino al campo social como un espacio donde operan fuerzas bio-físicas, afectivas y lógicas de interiorización y exteriorización respecto al ámbito y contexto sociocultural de los actores en juego. Dicho espacio, -que lo podemos imaginar como una red imparcial de conexiones neurales-, se transforma conceptualmente en campo al estar sujeto a fuerzas biofísicas, afectivas y racionales, ahora como una red con tensiones dinámicas” (Amozurrutia 2016, 3).

⁷⁷ Mundo sensible/perceptual.

⁷⁸ Del mundo simbólico.

⁷⁹ Del mundo de la interpretación.

procesos cognitivos de construcción de conocimiento. Es decir, comprender la acción productora como forma de indagación es fundamental para reconocer los hallazgos de conocimiento, configurados como *observables de conocimiento*, contruidos por medio de la interacción entre el *sujeto de conocimiento* [S] y el *objeto de conocimiento*[O]. *Observable de conocimiento = S > O*.

Para comprender con mayor profundidad la configuración de observables de conocimiento, explicaremos con mayor detalle el Cogniscopio. Partimos describiendo la tensión existente de los flujos de energía/materia en los procesos cognitivos entre los entornos práctico [*material*] y teórico [*reflexivo*], enmarcados en las necesidades de adaptación humana para su supervivencia. A manera de espacios por donde transitan esos flujos de energía y materia se encuentran los campos cognitivos [*biofísico – afectivos – abstractos*], donde los trazos de construcción de conocimiento se internalizan y externalizan en la relación tensional de los entornos [*prácticos – teóricos*].

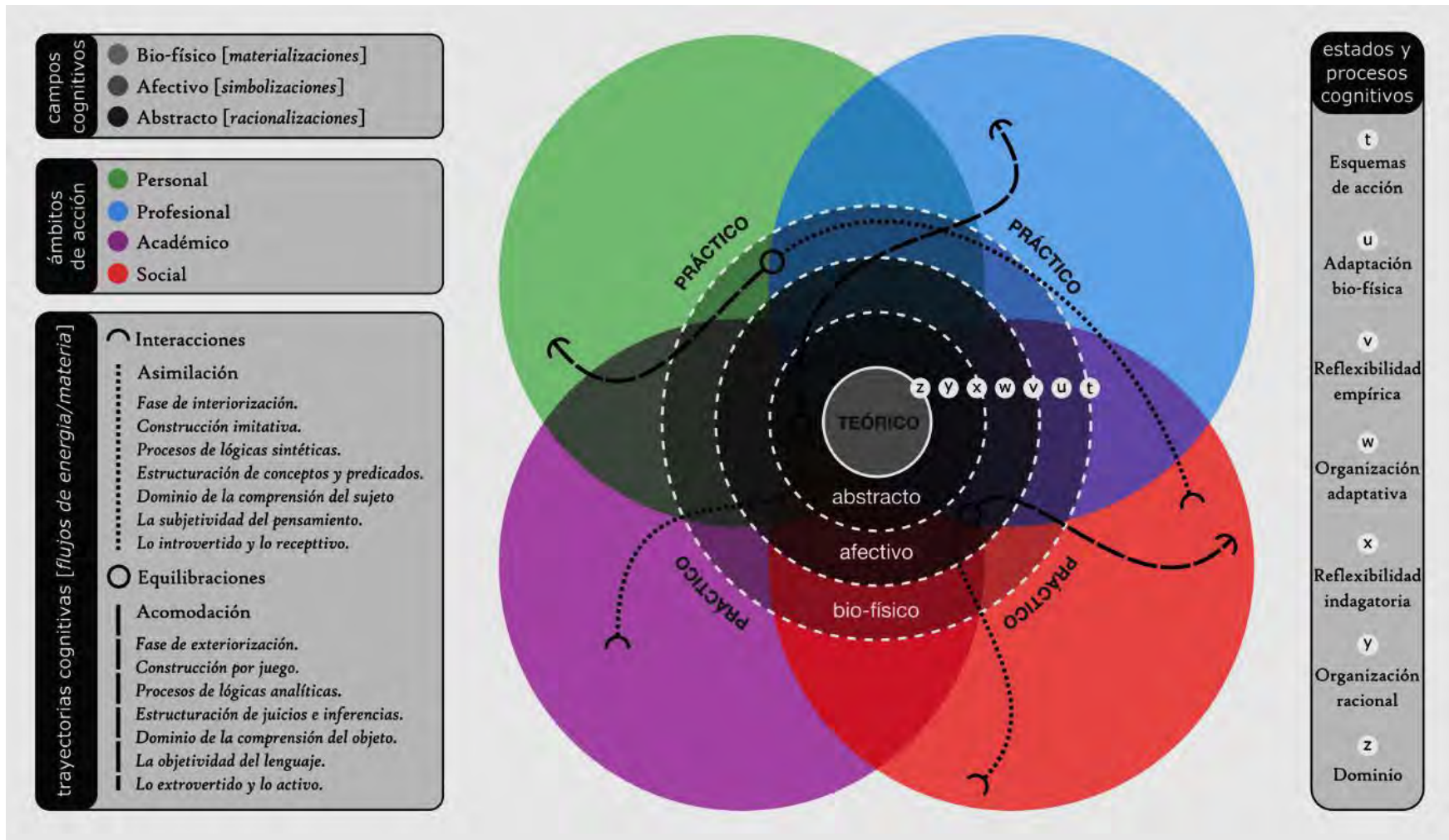


Figura 61. Cogniscopio [instrumento visual para la observación de trayectorias cognitivas inmersa en producción cultural]

De tal forma, la fase de internalización de los flujos de energía/materia es entendida como una construcción de conocimiento por medio de la imitación, y los procesos de lógicas sintéticas, que permiten elaborar conceptos y predicados para el dominio de la comprensión del sujeto, dando como resultado la subjetividad del pensamiento, donde el investigador se muestra introvertido y receptivo. La fase de externalización plantea la construcción de conocimiento por mediante el juego, y los procesos de lógicas analíticas, que permiten elaborar juicios e inferencias para el dominio de la comprensión del objeto, dando como resultado la objetividad del lenguaje, donde el investigador se muestra extrovertido y activo.

Pensemos, por ejemplo, en aquella muletilla que nos decían en clase de dibujo, para descomponer la figura humana [*abstraccionismos + expresionismos*], hay que primero conocerla [*mimetismo*]. Es importante señalar en este momento, que el movimiento de los flujos cognitivos no se plantea como evolucionista, cada construcción de conocimiento responde a las necesidades de adaptación del sujeto en contextos específicos, ya hablamos de la necesidad de teorización que tienen hoy los campos disciplinares del arte y el diseño en los contextos académicos actuales, y que poco a poco permean los contextos profesionales. Es por ello, que en el Cogniscopio cruzamos de manera transversal los ámbitos de acción donde la investigación se encuentra inmersa [*personal / profesional / académico / social*], que reconocemos por su constante aparición en las discusiones colectivas, abriendo posibilidades de reflexividad desde los contextos donde el conocimiento cobra sentido. En trazos de construcción de conocimiento que transitan por estados/procesos cognitivos, que describen las formas de *asimilación / equilibración /*

acomodación: esquemas de acción, adaptación bio-física, reflexividad empírica, organización adaptativa, reflexividad indagatoria, organización racional y dominio.

La utilización del Cogniscopio nos sirve para abordar la construcción de observables de 1° orden. No obstante, es también útil para la construcción de las *inferencias elaboradas* de 2° orden [Figura 62], por medio de la observación de la relación entre observables de conocimiento, donde poco a poco se aborda la sistematización de las investigaciones.

“... en el ‘mundo real’, las situaciones y procesos no se presentan de manera que puedan ser clasificados por su correspondencia con alguna disciplina en particular. En ese sentido podemos hablar de una realidad compleja. Un sistema complejo es una representación de un recorte de esa realidad, conceptualizado como una totalidad organizada (de ahí la denominación de sistema), en la cual los elementos no son ‘separables’ y, por tanto, no pueden ser estudiados aisladamente” (R. García 2006, 21).

Para lo cual, es necesario trascender las perspectivas disciplinares e incluso las interdisciplinarias por medio de diálogos trans-epistemológicos que generen puentes de conectividad entre las diferentes epistemes presentes en el pensamiento, siempre complejo.

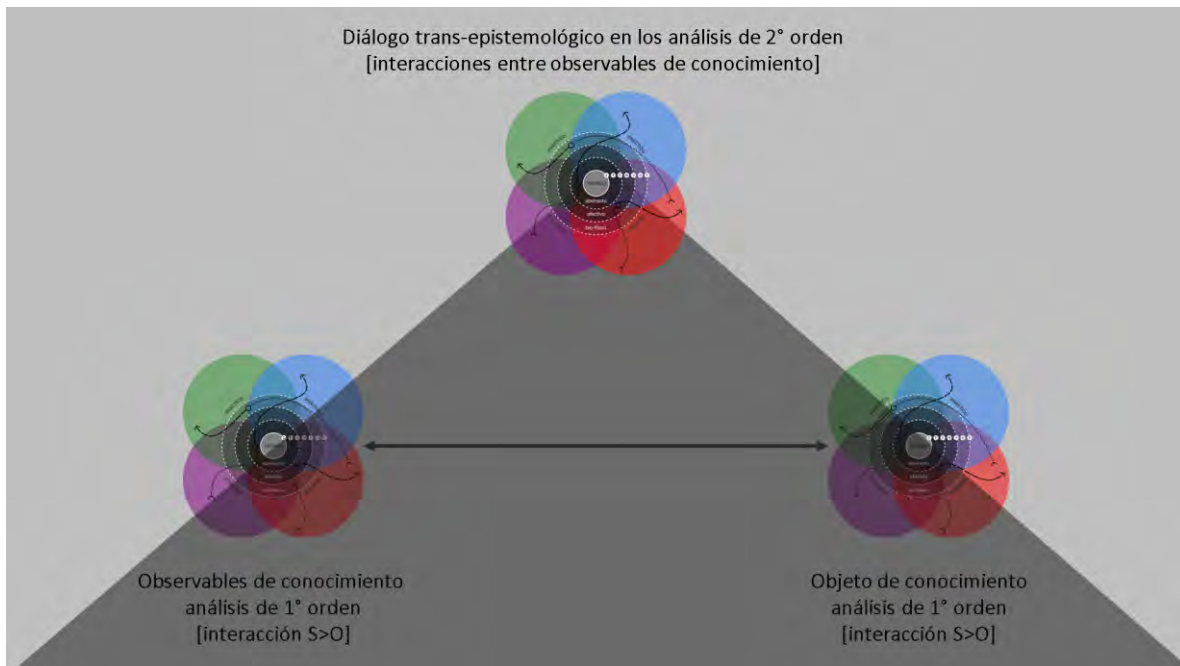


Figura 62. Diálogos trans-epistemológicos entre objetos de conocimiento por medio de análisis de 2º orden.

Finalmente, las inferencias conflictivas [Figura 63] son formas de vinculación que enuncian tensiones problemáticas o indefinidas en el sistema, que no son resueltas de manera automática, y que, a pesar de realizar un proceso de reflexión elaborado, no son resueltas en el momento específico de su abordaje. Las resoluciones de estas vinculaciones pueden emerger en la medida que se trabaje su propia zona contextual u otras zonas lejanas, que permiten fortalecer las profundizaciones de las estructuras jerárquicas o las de tipo red.

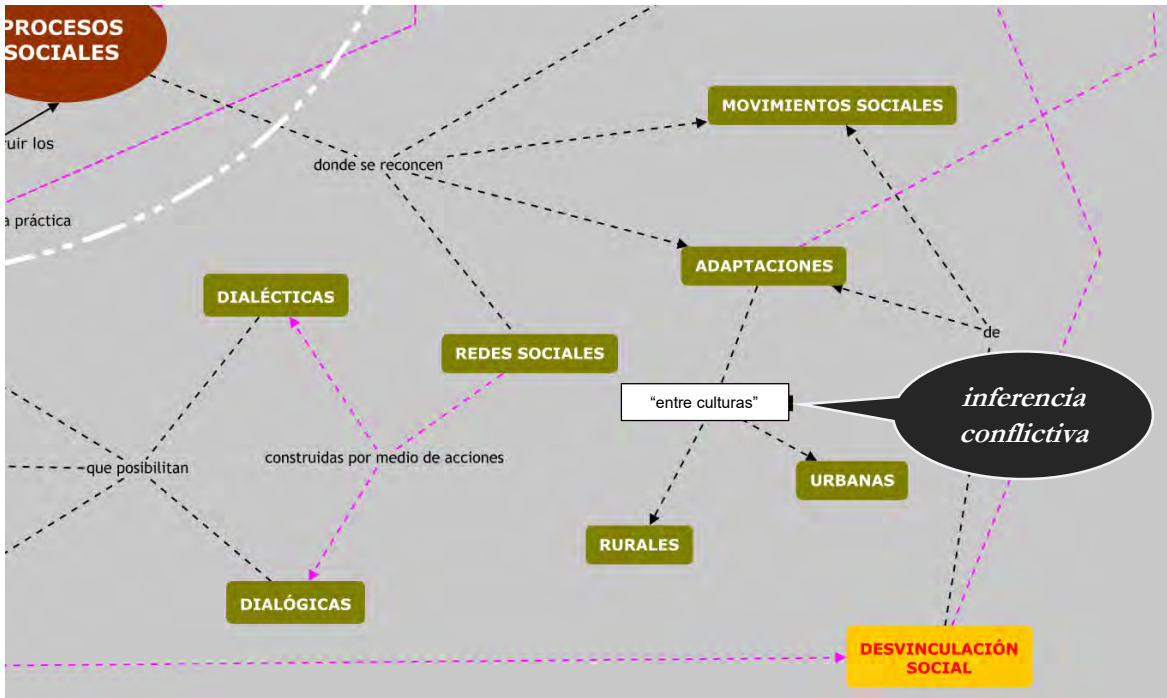


Figura 63. Inferencia conflictiva sin resolver en el sistema.

El resultado de la construcción de *inferencias* es una red de estructuras asociativas de elementos, “esta arquitectura se organiza en base al conexionismo, que mantiene la idea de representación, no de un modo simbólico, sino a través del estado de una red conexionista en que se distribuye el conocimiento por los pesos de las conexiones” (C. González 2017, 309). Las conexiones se estructuran con base en las *inferencias* en los SIAH, son tensiones entre el orden y el desorden dialogando por medio de la organización y desorganización de las diversas formas de asociacionismo conceptual esparcidas por toda la red.

La comunicación de los avances, estados y conclusiones de las investigaciones son parte importante en el ámbito académico, propuestos en el GIAE_ [T3 Territorio de la Comunicación], permiten establecer diálogo con pares académicos ponencias, conferencias

y presentaciones en foros, se presentan para ser cuestionados y fortalecidos en las comunidades científicas pertinente. Así también permiten visibilizar las investigaciones por medio de la producción de entregables en diferentes momentos de los estudios de posgrado ensayos semestrales, avances de tesis y finalmente la tesis nos permiten ser evaluados por la institución, y construir argumentaciones que le den sustento a nuestro pensamiento. Para el arte y el diseño vinculado a procesos sociales son importantes las presentaciones en los contextos de inmersión donde actúan las investigaciones, siendo la retroalimentación de los implicados en los procesos opiniones sobre las cuales se sustentan las investigaciones cualitativas y participativas.

A partir de lo anterior, pensamos que si bien los *sistemas de información* desarrollados por cada investigador son ya un recorte a la realidad como nos lo enuncia Rolando García: *“Un sistema se construye a partir de abstracciones e interpretaciones en el dominio de fenómenos y situaciones que constituyen el objeto de la investigación... El problema del método... consiste en hacer recortes de los datos... en totalidades relativas suficientemente autónomas como para servir... a un trabajo científico”* (2006, 181). La realización de nuevos *recortes* sobre los *SIAH* nos permite formalizar diversidad de comunicaciones científicas, siempre y cuando se configuren con la suficiente interdependencia para estructurar líneas argumentativas sólidas o experimentaciones controladas.

Cada uno de estos *recortes* son utilizados para hacer diversos tipos de productos culturales [*científicos/artísticos*]. Es pertinente comentar que las investigaciones son procesos abiertos para sumarles nuevos componentes, es decir, son adaptativos.

Comentamos esto debido a que hemos observado a muchos estudiantes desorientados por no saber cómo integrar los hallazgos producto de sus indagaciones, llevándolos a pensar que su investigación ha cambiado completamente, desechando lo ya realizado. Para lo cual, se propone la toma de control sobre la investigación por medio de la elaboración de los *sistemas de información*, permiten tomar decisiones con más información, ya sea de *ampliación* o de *recorte*. El recorte a los *SIAH* son una de las decisiones más productivas de la *cibercultur@*, posibilitando dar pronta y eficaz respuesta a las necesidades comunicativas de los proyectos.

Para ejemplificar, presento la siguiente infografía [Figura 64], donde se muestra el *recorte/estado* de la investigación de mi tutelado Aristeo Pantoja de corto semestre, que tiene un proyecto titulado *Modernidad Sublimada*, donde propone un tercer estado de la modernidad, que se refiere al paso de lo sólido a lo gaseoso sin pasar por lo líquido, e indaga como el diseño se somete a estas lógicas de producción, por medio del estudio de caso que la cultura Hip Hop le proporciona. Por cuestiones de espacio es imposible mostrar el recorte traducido a un ensayo, artículo o capítulo de tesis. En esta infografía se abordan una serie de síntesis gráficas, visuales y textuales: *Título, Esquema conceptual dinámico del objeto de conocimiento subjetivado [estructura estructurante], Momento detonador, Reacción reflexiva, Contexto problemático amplio, Problema de investigación, Preguntas de trabajo, Índice del documento de investigación [Tesis], Acciones [procesos de experimentación teórico – prácticos], Productos derivados de las acciones [obras o procesos], Resumen de la investigación, Esquema de ámbitos de actuación > gestiones + comunicaciones [espacios - actores] / vinculaciones colaborativas [lejanas + próximas]*.

Otro ejemplo de la relación entre los recortes y los comunicados, la presentamos por medio del *Esquema de experimentación [protocolo + informe] [EE]*, que nos permite abordar la producción artística o de diseño como una forma de interacción experimental controlada. Para comprender la producción experimental dentro del proceso de investigación se presenta urgente la mirada desde la complejidad sobre nuestro propio hacer, manteniendo una vigilancia epistemológica sobre las acciones que desplegamos en nuestro proceso creativo, y organizar nuestro quehacer Pensados los EE como experiencias que ponen en acción los elementos teóricos en los contextos específicos donde se desarrollan las investigaciones, lo que nos apertura la comprensión de los procesos creativos y los productos derivados de él, como construcciones de conocimiento.

La complejización de la producción artística nos permite verla en su amplitud prismática de sentidos, los cuales corresponden a los diferentes ámbitos de acción, de los cuales ya hablamos en el Cogniscopio [*personal / profesional / académico / social*], que en el cruce con las fuerzas tensionales de los campos cognositivos [*biofísicos / afectivos / lógicos*] propuestos por la epistemología genética piagetiana, que nos permiten dar cuenta del conocimiento construido del llamado proceso creativo, tamizado y comprendido desde las fases piagetiana del proceso cognitivo [*interacción*⁸⁰ > *asimilación*⁸¹ > *acomodación*⁸²] utilizados como herramientas de análisis, reconocimiento y validación del conocimiento por medio de una evaluación multifactorial de las experimentaciones empíricas.

⁸⁰ Con el entorno.

⁸¹ Apropiações de la interacción.

⁸² Incorporaciones de las apropiaciones al conocimiento precedente.

Partimos del sentido contenido en la palabra *protocolo*, enunciada de la siguiente manera, “*Secuencia detallada de un proceso de actuación científica, técnica, médica, etc.*” (DRAE, 2017). Es decir, los protocolos de experimentación buscan poner en acción la ciencia, pero de manera organizada. No se trata de experimentar algo de manera circunstancial o fuera de una planificación, se trata de experimentar desde una vigilancia epistemológica que permita dar cuenta de los hallazgos, validaciones e invalidaciones de los componentes conceptuales que las investigaciones ponen en práctica.

Es necesario establecer esa secuencia detallada del procedimiento indagatorio que las investigaciones plantean, comprendiéndolas como instrumentos que enmarcan la mirada sobre la experimentación, y no como dispositivos de autoreferencialidad de las enunciaciones conceptuales, es ahí donde se surge la actitud crítica hacia estas formas institucionales de hacer ciencia, que surgen de cuestionar los señalamientos que Bruno Latour y Steve Woolgar realiza sobre la construcción de hechos científicos: “*No mantenemos que los hechos no sean reales, ni que sean simplemente artificiales. No mantenemos sólo que los hechos se construyan socialmente*” (1995, 198). ¿Los hechos son contruidos socialmente?, es claro cuando observamos los cambios de paradigma en la ciencia, en un tiempo era un hecho que la tierra era plana, y después redonda, ahora se dice que es amorfa, depende de la sesgada interpretación validada socialmente que le damos a la *realidad* compleja.

“*La actividad científica no es «sobre la naturaleza»; es una lucha fiera por construir la realidad. El laboratorio es el lugar de trabajo y el conjunto de fuerzas productivas que posibilita esa construcción*” (Latour y Woolgar 1995, 272). Es ahí, en los laboratorios donde

se experimenta hasta conseguir el artefacto capaz de sostener un hecho científico, siempre reducido a una enunciación contextualizada, que nos oculta la riqueza de los procesos creativos. “*También deseamos mostrar que el proceso de construcción conlleva la utilización de ciertos aparatos en virtud de los cuales es sumamente difícil detectar cualquiera huella de la producción.*” (Latuor y Woolgar 1995, 198). La experimentación se propone como ese espacio de *producción de realidad*, donde todos los campos disciplinares participan, ¿Por qué el arte no podría? Empecemos a organizarnos y controlarnos.

Los esquemas de experimentación contienen las siguientes informaciones: *Título de la experimentación*, describe de manera sintética los componentes conceptuales que pondremos en práctica y el sentido de la experimentación. El *Sistema de información +visualización del recorte experimental*, sitúa la experimentación en el contexto de la investigación y describe sus interacciones con otros componentes conceptuales, desde donde imaginar posibles aportaciones. *Observable de conocimiento + problema de investigación*, describe de manera general el problema práctico, y la problematización experimental como aporte de solución del problema de investigación. Las *Preguntas de experimentación* establecen una guía de observación / reflexión, nos ayudan a enfocar la experimentación. El *Calendario [procedimientos]* el plan por medio del cual se articulan una serie de acciones encaminada a la producción de una experiencia, donde se pone en movimiento lo teórico en el territorio del suceso.

Si se piensa métodos de análisis existen muchos, posiblemente cada artista construye los propios, los cuales pueden ser incorporados a la siguiente propuesta, que se piensa como un instrumento abierto. La *Matriz de análisis [hipótesis + reflexiones a*

posteriori] son una manera de reflexionar sobre la manera de construir el conocimiento desde la experiencia empírica, visualizada desde algunas de las caras de ese prisma complejo que es el observable de conocimiento, comprendido tradicionalmente desde el ámbito artístico como proceso creativo, más producción artística, es decir, obra. Los ámbitos de acción se refieren a la forma de afectación y repercusiones que tienen las acciones del investigador en lo personal, lo profesional, lo académico y lo social, reflexionar sobre ello en un análisis de segundo grado donde se observa al sujeto investigador en interacción con el objeto investigado es fundamental para ir identificando la construcción del conocimiento. Sin embargo, interesante y amplificador es cruzar nuestras reflexiones con las fuerzas tensionales del campo cognoscitivo biofísicos [*sensorial/perceptual*], afectivos [*simbólico*] y lógicos [*interpretaciones*] propuestos por la epistemología genética, sin dejar de filtrarlas por las fases Piagetiana del proceso cognitivo: interacción [*sujeto-objeto*] > asimilación [*aprendizaje*] > acomodación [*conocimiento articulado*]. Este proceso es comprendido como un método de análisis para relacionar ámbitos y fuerzas tensionales entre los polos teórico – prácticos que los campos cognitivos generan, posibilitando observar las trayectorias cognitivas por medio de preguntas situadas en los cruces de reflexión, por ejemplo, ¿Qué hice?, ¿Cómo me afectó?, ¿Cómo afecto a los demás?, ¿Qué me significó?, ¿Qué pienso al respecto?, son cuestionamientos que nos ayudan para comprender y aprovechar de mejor manera esta herramienta didáctica.

Finalmente, la *Evaluación* [*integración de reflexiones + aportaciones al sistema*] son el espacio donde se enuncian los hallazgos, validaciones e invalidaciones de los conceptos que se pusieron en acción, es una forma de evaluar tanto la producción como los procesos

creativos a la luz de la construcción de conocimiento. En él se integran las reflexiones pertinentes surgidas de la matriz de análisis para enunciar las aportaciones al sistema, es decir, haciendo un nuevo recorte a las reflexiones y articulando solo aquellas que tengan sentido para la investigación, de tal forma, construir lógicas de argumentación que interrelacionen las diferentes observaciones que los cruces de reflexión describen.

Para ejemplificar lo anterior, en la siguiente página presento el *Esquema de experimentación* de la microarquitectura colectiva *Interfase comunitaria* [pág. 97-100] en el El Semillero, un espacio cultural independiente en el Pueblo de San Pedro Mártir, realizada en colaboración con el colectivo cultural comunitario *La mulita consentida* [pág. 140], entre los años 2015 y 2016. Recupero del *Esquema de Experimentación*, la *Evaluación*, para mostrar las articulaciones reflexivas traducidas como juicios, que enuncian sintéticamente y de manera clara el conocimiento construido en esta experimentación: *“Esta arquitectura colectiva estableció procesos dialógicos con los demás que permitieron compartir la producción, donde cada quien obtiene algo. Son una forma de vinculación comunitaria que permite fortalecer los proyectos de espacios independientes. Es presenta como una herramienta convivencial estableciendo formas de producción equilibradas para el sujeto social y su entorno. La forma precaria de esta arquitectura refleja las formas urbanas de autoconstrucción características de la periferia de la CDMX, con la cual se identificamos. Se crearon fuertes vínculos de solidaridad con el Colectivo. Las arquitecturas colectivas comprendidas como herramientas convivenciales son una solución alternativa a los efectos inmanentes”* (Aguilar 2017)

HAGÁMOSLO NOSOTROS MISMOS

INVESTIGACIÓN INMERSIVA DEL ARTE EN ACCIÓN

Yuri Alberto Aguilar Hernández / Doctorado en Artes y Diseño / PAD-FAD-UNAM
 yuri.escultor@comunidad.unam.mx

ESQUEMA DE EXPERIMENTACIÓN [PROTOCOLO + INFORME]

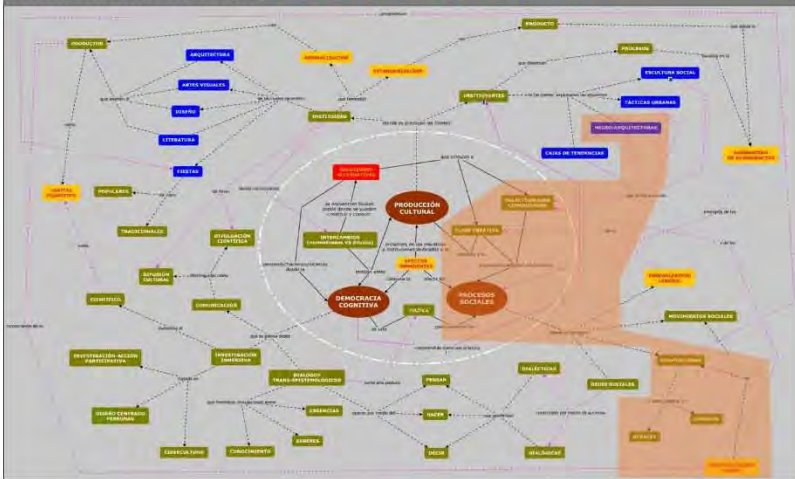
PARA APORTACIONES EMPIRICAS DESDE LA PRODUCCIÓN CULTURAL MEDIANTE RECORTES EPISTEMOLÓGICOS A LOS

SISTEMAS DE INFORMACIÓN ADAPTATIVOS E HIPERVINCULANTES [SIAH]



Grupo de investigación acción interdisciplinaria en arte y entorno | LADE / CORIEDA / PAD / FAD / UNAM

SISTEMA DE INFORMACIÓN + visualización de recorte experimental



OBSERVABLE DE CONOCIMIENTO + problema de experimentación

En la relación conflictiva que se establece actualmente entre las industrias culturales/creativas y la clase creativa [artistas/diseñadores/intelectuales] se observan una serie de efectos immanentes que se perciben de manera problemática [precariedad laboral + desvinculación con procesos sociales + normalización del productor tanto en sus condiciones de trabajo como es su comportamiento + estandarización de los productos que compiten por el mismo mercado + subsunción de propuestas divergentes a las lógicas de mercancía + creativo considerado capital cognitivo].

De tal forma se indagan sobre las soluciones alternativas a uno o a varios de los efectos immanentes, para lo cual se plantea la experimentación a través de las prácticas de arquitecturas colectivas entremezcladas con la noción de herramientas conviviales para posibles soluciones.

PREGUNTAS DE EXPERIMENTACIÓN

- ¿Cuál es la dimensión colaborativa de las arquitecturas colectivas?
- ¿De qué manera las arquitecturas colectivas vinculan a los creativos con procesos sociales?
- ¿Las arquitecturas colectivas son herramientas conviviales?

CALENDARIZACIÓN [procedimientos]

1. Contactar al Colectivo la Mulita Consentida para agendar una cita.
2. Realizar una reunión donde se acuerde que tipo de producción arquitectónica que queremos hacer para el espacio independiente El Semillero.
3. Realizar un diseño colaborativo y abierto a las capacidades y habilidades de la colectividad inmersa, bajo la filosofía convivencial. [Para la realización de este diseño se utilizó la herramienta convivencial computarizada SketchUp, que por su sencillez y austeridad todos la pueden usar, de tal forma todos le fuimos aportando al diseño producto de procesos dialógicos]
4. Recolectar el material de desecho útil y adquirir el material complementario para la construcción de la arquitectura colectiva.
5. Construir la arquitectura colectiva. [En esta actividad participaron tanto miembros del Colectivo como parte de la comunidad de El Semillero].

MATRIZ DE ANÁLISIS [hipótesis + reflexiones a posteriori]

		CAMPOS COGNITIVOS		
		Biofísico	Afectivo	Lógico
ÁMBITOS DE ACCIÓN	Personal	Me agrada mucho trabajar con madera, por ser dócil [blanda] y con gran fuerza estructural.	Me hace sentir en sintonía con los demás.	Establecer procesos dialógicos con los demás, permite que la producción se comparta, y donde cada quien obtiene algo.
	Profesional	Este tipo de trabajo abona al repertorio técnico de la serie sobre Cimbras y Andamios, que desarrollo desde el 2010.	Me permitió vincular mis proyectos con los proyectos del colectivo, compartimos ilusiones.	Las arquitecturas colectivas son una forma de vinculación comunitaria que permite fortalecer los proyectos de espacios independientes.
	Académico	Fue una forma de producir conocimiento desde la producción.	Fue una forma de producir conocimiento desde la producción.	Las herramientas conviviales establecen una forma de producción justa para el sujeto social y su entorno.
Social	La forma precaria de esta arquitectura refleja las formas urbanas de autoconstrucción características de la periferia de la CDMX.	Se crearon fuertes vínculos de solidaridad con el Colectivo.	Tanto las herramientas conviviales como las arquitecturas colectivas son una solución alternativa a los efectos immanentes.	

MUESTRA GRÁFICA [bocetos + reporte fotográfico de la experimentación]



EVALUACIÓN [integración de reflexiones + aportaciones al SIAH]

Esta arquitectura colectiva estableció procesos dialógicos con los demás, que permitieron compartir la producción, donde cada quien obtiene algo. Son una forma de vinculación comunitaria que permite fortalecer los proyectos de espacios independientes. Es presenta como una herramientas conviviales estableciendo formas de producción equilibradas para el sujeto social y su entorno. La forma precaria de esta arquitectura refleja las formas urbanas de autoconstrucción características de la periferia de la CDMX, con la cual se identificamos. Se crearon fuertes vínculos de solidaridad con el Colectivo. Las arquitecturas colectivas comprendidas como herramientas conviviales son una solución alternativa a los efectos immanentes.

Figura 65 Esquema de experimentación [protocolo + informe] de arquitectura colectiva.

Los *esquemas dinámicos complejos*, los *sistemas de información adaptativos e hipervinculante*, el *cogniscopio*, el *esquema de experimentación* y los *esquemas de lectura multimedial* son herramientas didácticas para la sostenibilidad cultural. Ofrecen la oportunidad de manejar las investigaciones de manera consciente y reflexiva, por medio de lo cual tomar las decisiones pertinentes e informadas respecto a las ampliaciones de las investigaciones por hallazgos causales, y de recortes para el trabajo del cultivo de acciones de comunicación y conocimiento. Estableciendo una plataforma de apertura de nuevas líneas de investigación-producción y derivas de vinculación con otros actores/red, tan necesarias para la producción cultural actual.

CONCLUSIONES

Las conclusiones de esta tesis presentan los cierres [recortes] de las *líneas/acciones* de indagación planteadas desde el problema de investigación, enunciado de la siguiente manera: *faltante de conocimiento para proponer soluciones alternativas a los costos humanos y sociales que los efectos inmanentes de las industrias culturales generan a la clase creativa y la producción, donde se posibilite la vinculación de procesos académicos de las artes y los diseño con procesos sociales específicos*. En este contexto se identifican los siguientes *efectos inmanentes*: *precarización del trabajo creativo, normalización del productor [artista / diseñador] y estandarización de productos, desvinculación de procesos sociales, subsunción de propuestas críticas y divergentes, formación académica y mercado laboral dirigido al capitalismo cognitivo*. Configurando así el *observable de conocimiento* desde una perspectiva compleja y sistémica.

De lo anterior se desprende la siguiente pregunta de investigación, *¿qué soluciones alternativas a los efectos inmanentes de las industrias creativas podemos conocer y construir desde la producción cultural, vinculando procesos académicos y procesos sociales?* A continuación, presentaremos esas *soluciones alternativas* a los efectos *inmanentes* como respuesta a esta pregunta prismática.

La *precarización del trabajo creativo* desde el punto del capitalismo es un hecho extendido por toda la producción cultural, trabajos por proyectos, por experiencia laboral o por bajos sueldos son experiencias externadas por creativos con los cuales hemos tenido

diálogos constantes. La construcción de redes de colaboración extensas donde se gestan intercambios económicos justos y solidarios se presentan como solución alternativa a dicho efecto. Ahí se pueden impulsar y desarrollar proyectos comunes, así como procesos de gobernanza y emancipación económica en las instituciones culturales, por medio de la economía solidaria entre los agentes de las redes.

La *normalización del productor* es un efecto presente en los creativos, responde a una estrategia de inclusión en las actividades productivas de las industrias creativas, basadas en el asumir formas de producción disciplinar, como las bellas artes [*grabado, pintura, dibujo, escultura, entre otras*], las artes aplicadas [*diseño gráfico, industrial o arquitectónico*], las artes conceptuales o no objetuales [*performance, instalaciones, arte objeto, etc.*], o las recientes artes interdisciplinarias, todas con apellido [*arte público, arte de la tierra, intervenciones urbanas, bio-arte, art-net, entre otras*], son desplegadas en las iniciativas institucionales de museos, galerías, revistas y casas culturales de gobiernos locales. Sometiendo a los creativos a condiciones de trabajo insuficientes, que algunos productores normalizan, como un mal necesario, por ejemplo, aquellos artistas viven de las becas, o los diseñadores que maquilan revistas en las editoriales por un sueldo mínimo. Es importante aquí reconocer, que la precarización de sí mismos que observamos en diversos creativos es planteada como una solución alternativa a la normalización. Por otro lado, destacamos la vinculación de los procesos creativos con los procesos sociales como una forma de solución alternativa a la normalización de los productores, obligando al creativo a ir más allá de su disciplina y de sus prácticas artísticas o de diseño, abriendo su práctica

creativa hacia otros ámbitos ajenos a los profesionales, como son los procesos sociales comunitarios.

En este sentido, lo anterior impacta los efectos de *estandarización de productos* provocados por la *normalización del productor*. De tal forma, la inmersión de los artistas y diseñadores en procesos sociales transforman su producción, debido a la irrelevancia de los productos estandarizados en entornos comunitarios, que responden a lógicas de tensión cultural entre lo urbano y lo rural, que cuestionan las artes y diseños mercantiles propios de la cultura moderna [urbana]. Es decir, descolocar el arte y sumergirlo en las comunidades originarias y periféricas de la Ciudad de México, es una solución a la estandarización de los productos, que no responden a los sistemas cerrados, violentos y banales de la mercantilización, sino a procesos de simbolización profundos presentes en las tradiciones, fiestas y culturas comunitarias ancestrales, llenos de interacciones significantes para las colectividades.

La *desvinculación de procesos sociales* promovida por las perspectivas disyuntivas disciplinares y de mercado establecen un campo de acción artística unívoco, el del sistema artístico [*revista-galería-museo-ferias-bienales*], incentivado desde la formación académica colonizante por medio de la narrativa histórica del arte occidental. Sin embargo, son pocos los que acceden al sistema artístico internacional, la inmensa mayoría de los artistas se localizan fuera del sistema artístico, en un espacio limítrofe con otros procesos sociales. Es de fundamental importancia el reconocimiento de los procesos en los cuales se encuentra ya inmerso el artista, y comenzar a trabajar desde ellos, gestionando apoyos desde múltiples instituciones, no solo las culturales, donde el cultivo de relaciones con los otros

actores de la producción cultural es fundamental, así como, el apoyo de comunidades que otorga el soporte necesario para el desarrollo de proyectos.

De tal forma, la actuación del productor cultural no se limita a la creación de productos artísticos, sino, a la inmersión en procesos sociales a los cuales pertenece. Por ejemplo, en los contextos locales, mediante su condición de vecino o ciudadano, en unidades habitacionales, colonias o pueblos, participando en la solución de las problemáticas urbanas o rurales, donde el tema del agua y la seguridad articula el asociacionismo, o sumándose a movimientos sociales en donde se encuentre implicado, compartiendo los procesos emancipadores desarrollados en estas luchas. La vinculación del arte y el diseño a procesos sociales propone el descentramiento disciplinar y la utilidad del arte como soluciones alternativas, donde la consciencia de las múltiples capacidades e intereses del productor cultural se ponen en juego para la resolución de problemáticas colectivas, como el desplazamiento clásico de producir obras tradicionalmente a desarrollar talleres de producción colectiva.

La solución a la *subsunción de propuestas críticas y divergentes del arte* es un efecto del cual no conocimos, ni construimos solución, debido a que implicaría la transformación de todo el sistema artístico internacional. Sin embargo, reconozco el poder de agenciamiento de la producción de procesos en lugar de productos como una forma de trabajar sobre ello. Sin embargo, los requerimientos institucionales de los programas de apoyo económico a proyectos culturales [FONCA/PACMYC/PECDA/Delegaciones], mantienen las lógicas neoliberales de productos entregables, por medio del establecimiento de metas cuantitativas, que se deben cumplir en todos los casos. De tal

forma, que los productores culturales estemos obligados a la sistematización de las experiencias por medio de la producción objetual [fotografías + videos + esculturas] comprendidas como evidencias de los procesos, y que finalmente reproducen formas institucionales de circulación en exhibiciones, publicaciones, encuentros, etc., generando procesos de *subsunción*. En este punto, es importante comprender que si bien la *subsunción* es irresoluble, hemos observado, que es fundamental dejar este proceso en manos de actores institucionales [curadores + políticos + académicos + promotores culturales + entre otros], y no quedarse como productores en la repetición de las formulas exitosas en bucles reproductores, sino más bien, profundizar en el trabajo inmersivo en procesos sociales desde donde emergen renovadas formas de creación, desbordando las formas de producción cultural más allá de los sistemas industriales de la creatividad.

La interconectividad de los efectos y sus soluciones se establecen como tensiones codependientes, es decir sistémicas, desde donde observamos la fuerte relación entre el sistema educativo y los sistemas creativos, donde enunciamos a la *formación académica* encaminada a la capacitación de artistas y diseñadores para su inclusión en el *mercado laboral* que las industrias culturales definen, y donde los *productores culturales son* asumidos como *capitalismo cognitivo*, un engrane más de la maquina reproductora.

De lo que dan cuenta perfiles de egreso en las instituciones educativas del arte, que enuncian la posibilidad de insertarse en un mercado laboral en las instituciones creativas, reflejándose en los contenidos de la mayoría de las asignaturas del mapa curricular en las licenciaturas en arte y diseño, comprendido este nivel de estudios superiores como capacitante, desde donde se considera al alumno como una caja vacia por llenar. A lo

anterior se suma la perspectiva tecnologizante de los empleos, haciendo dependientes a los productores de la tecnología, cada vez se percibe con mayor fuerza desde la academia y la industria la constante actualización tecnológica como urgente, reduciendo las capacidades creativas a simples operaciones tecnológicas que los creativos reproducen, requisito fundamental de las oportunidades de empleo, donde las experiencias de los creativos reporta diversos costos, anulación de la creatividad, maquilación de proyectos, abusos laborales, incumplimiento de las obligaciones contractuales por parte de la institución, entre otras.

Las *soluciones alternativas* que construimos en interacción con colectivos comunitarios de la Red Cultural Tlalapn comienzan por trabajar desde las perspectivas epistemológicas de la cibercultur@, el abordaje sistémico de la complejidad, la investigación acción colaborativa y el pensamiento crítico, que impactan en la transformación de la relación entre la clase creativa e instituciones culturales a diferentes niveles.

La cibercultur@ nos faculta a reconocer la construcción de conocimiento por medio de los procesos cognitivos desde ámbitos diversos, no solo disciplinares [*personales/colectivos + profesionales + académicos + sociales*]. También nos acerca las herramientas necesarias para tomar el control de las investigaciones artísticas y diseñísticas en los abordajes sistémicos de la complejidad que las multi, inter, post, o trans disciplinas proponen [*Esquemas dinámicos complejos + Sistemas de información adaptativos e hipervinculantes + Cogniscopio + Esquemas de experimentación + Esquemas de lectura*

multimedial], y que abren espacios para los diálogos trans – epistemológicos que los proyectos culturales requieren, al estar inmersos en lógicas del pensar, el decir y el hacer.

La comprensión de la construcción de espacios de diálogos con otros actores inmersos en las *problemáticas* abordadas y sus *soluciones alternativas*, nos hacen recuperar la investigación acción colaborativa desde sus presupuestos conceptuales, de las relaciones políticas horizontales de los actores, donde se equilibran las relaciones interpersonales de participación son fomentados por medio de bucles recursivos de intercambio de ideas, evaluaciones y consenso de acción. En estos espacios de dialogo se vuelve fundamental el pensamiento crítico y la apertura de escucha por parte de los colaboradores, para construir de manera colectiva el conocimiento necesario para la resolución de los problemas comunes.

Finalmente, me parece pertinente reconocer el aporte metodológico que este trabajo realiza a la investigación artística y de diseño. Comenzando por desplazar al investigador hacia la inmersión en los procesos sociales a los que pertenece, lejos de la supuesta separación entre objeto y sujeto de conocimiento y configurando la relación entre sujeto y objeto como el observable de conocimiento. Continúa por utilizar la producción artística y de diseño como herramientas de interacción cognitiva [talleres comunitarios, arquitecturas colectivas, esculturas sociales y tácticas urbanas], y de recolección de la información [entrevistas abiertas, registro fotográfico, pláticas informales, árbol de ideas, esquemas dinámicos, esquemas de lectura multimediales y esquemas de experimentación]. También el aprovechamiento y exploración práctica de diversos métodos de análisis [observación participante, aprendizaje-servicio, investigación acción colaborativa, y el

cogniscopio]. Todo articulado de manera orgánica y divertida por los Sistemas de Información Adaptativos e Hipervinculantes, pensados como una práctica de organización y control sobre las investigaciones, los sistemas me parece que resumen una postura y aportación innovadora, y situada, de la investigación a los contextos que las áreas de conocimiento de arte y entorno, así como de diseño de la comunicación visual y entorno trabajan. Esta metodología se presenta como una *solución alternativa* a la colonización epistémica en las escuelas de arte en México.

A manera de conclusión sintética, esta tesis propone que la *solución alternativa* de los efectos inmanentes de la relación en tensión conflictiva entre la clase creativa y las industrias culturales es una invitación enunciada de la siguiente manera “*HAGÁMOSLO NOSOTROS MISMOS*”.

FUENTES DE CONSULTA

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. «Industria cultura. Ilustración como engaño de masas.» En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, 165-212. Buenos Aires: Editorial Trotta, 1998.
- Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?» *Revista Sociológica* (Universidad Autónoma de México) 26, nº 73 (mayo-agosto 2011): 249-264.
- Aguilar, Yuri. «Esquema de experimentación [interfase comunitaria].» México, 2017.
- . «Fábrica de juguetes “Hazlo Tú Mismo”.» México, 2014.
- . «Tlachtli-Pelota: proyecto de arte contemporáneo en el espacio público de Taxco.» México: Escuela Nacional de Artes Plásticas – Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- . «Zoomatl: Zoológico de madera en Tlalpan.» México, 2007.
- Aguilar, Yuri, Nataly Ayala, Cesar Cortes, Navas Ivonne, Luis Serrano, y Verónica y Vazquéz, Adela. Toscano. «Arte / Contexto / Reflexión y Acción.» *Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo* (Universidad de Barcelona) 3, nº 1 (2015): 37-65.
- Aguilar, Yuri, y Luis Serrano. «GIAE _ / LADE / PAD / FAD / UNAM.» Documento de presentación, Laboratorio de Arte, Diseño y Entorno, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2017.
- Almager, Patricia. «Prólogo.» En *Cibercultur@ e iniciación a la investigación interdisciplinaria*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2015.
- Amozurrutia, José. «Construcción y Desarrollo del Campo Cognoscitivo de acuerdo a la Epistemología Genética: una integración desde los sistemas adaptativos.» México, 2016.
- Amozurrutia, José. «Por una cultura de información.» En *Cibercultur@ e iniciación a la investigación interdisciplinaria*. México: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, 2015.
- Anes, José y otros. «Carta de la Transdisciplinariedad.» Convento de Arrabida, 1994.
- Angrosino, Michael. *Etnografía y observación participante en Investigación Cualitativa*. Madrid: Ediciones Morata, 2012.

- Antliff, Allan. *Joseph Beuys*. London: Phaidon, 2014.
- Autodesk. *¿Qué es BIM?* 2017.
<http://www.autodesk.mx/adsk/servlet/pc/item?siteID=1002155&id=21960866>. (último acceso: 2018 de Junio de 15).
- Balcazar, Fabricio. «Investigación acción participativa (iap): Aspectos conceptuales y dificultades de implementación.» *Fundamentos en humanidades* (Universidad Nacional de San Luis) IV, nº I/II (7/8) (2003): 59-77.
- Baudrillard, Jean. *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- Beuys, Joseph. , . , . «Entrada en un ser vivo.» Kassel: Documenta 6, 6 de Agosto de 1977.
- Borgdorff, Henk. «El debate sobre la investigación en las artes.» 2005.
- Borja, Jordi, y Manuel Castells. *Local y global : la gestión de las ciudades en la era de la información*. México: Centro de las Naciones Unidas para los Asentamientos Humanos - Taurus, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.
- Bruguera, Tania. *Reflexions on Arte útil (Useful Art)*. CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Dirección General de Bellas Artes del Libro y de Archivos. Comunidad de Madrid. Noviembre de 2012.
<http://www.biboloid.com/2013/01/arte-util.html> o
<http://www.taniabruquera.com/cms/592-0-Reflexions+on+Arte+til+Useful+Art.htm>.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2000.
- Castro, Sixto. «George Dikie, la teoría institucional y las instituciones artísticas.» *Fredo, Revista de estética y teoría de las artes*, nº 12 (Marzo 2013).
- Chilango. «Tarifas.» México, 2017.
- Ciudad Emergente. *Árbol de ideas*. 2017. <https://ciudademergente.org>.
- . *Okuplaza*. 2017. <http://okuplaza.org/>.
- Crimp, Duglas. «La redefinición de la especificidad espacial.» En *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- DÁrtigues, Katia. «Las revistas más leídas en el país.» *El Universal*, 2011.

- Delegación Tlalpan. «Líneamientos y mecanismos de operación del Programa de fortalecimiento a colectivos culturales comunitarios, artistas y creadores de la Delegación de Tlalpan.» *Gaceta Oficial del Distrito Federal*. México, 30 de Enero de 2014. 223-226.
- Deleuze, Gilles. «Posdata sobre las sociedades de control.» En *El lenguaje literario*. Montevideo: Nordan, 1991.
- Dussel, Enrique. *Política de la liberación. Historia mundial y crítica*. Madrid: Editorial Trotta, 2007.
- Echeverría, Bolívar. *Definición de cultura*. México: FCE - Editorial Itaca, 2010.
- . *Modelos elementales de la oposición campo-ciudad. Anotaciones a partir de una lectura de Brundel y Marx*. Editado por Jorge Gasca Salas. México: Itaca, 2013.
- Eder, Rita. «Los grupos.» *De los grupos los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, 1985.
- Ehrenberg, Felipe. «En busca de un modelo para la vida.» *De los grupos los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, Junio de 1985.
- Espinosa, Santiago. «Señales del fin del mundo.» Editado por Grupo Expansión. *Revista Chilango* 102 (Mayo 2012).
- Estankona, Andrea. «Arte como institución interior: Arte y relato institucional.» *Revista Sans Solei - Estudios de la imagen* 5, nº 1 (2013): 83-91.
- García, Francisco, entrevista de Yuri Aguilar. *Charla sobre la historia de los talleres de artes plásticas Francisco Goitia en la Magdalena Xicalco* (20 de Junio de 2017).
- García, Nestor. «Jóvenes creativos trabajando en red: una visión multidisciplinaria.» En *Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Juan Pablos Editor, 2013.
- García, Rolando. *Sistemas complejos. Conceptos, métodos y fundamentaciones epistemológicas de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2006.
- González, Carolina. «Aproximación al concepto de inferencia desde dos modelos de comprensión: modelo estratégico y modelo de construcción e integración.» *Literatura y lingüística*, nº 35 (Mayo 2017): 297-314.

- González, Miguel. «Neoliberalismo y educación superior en México.» México: Facultad de Filosofía y Letras - Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- González, Blanca. «La perversidad del Sistema Nacional de Creadores.» *Proceso*, nº 2146 (Diciembre 2017).
- González, Pablo. «Capitalismo corporativo y las ciencias sociales.» Editado por Global Research. 3 de Diciembre de 2012. <http://www.globalresearch.ca/capitalismo-cor> (último acceso: 15 de Junio de 2018).
- González, Pablo. «Colonialismo interno [una redefinición].» En *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*, 408-434. Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - CLACSO, 2006.
- González, Pablo. «Las nuevas ciencias y la política de alternativas.» En *Las nuevas ciencias y las humanidades: de la academia a la política*. Barcelona: Antrophos-Universidad Nacional Autónoma de México - Instituto de Investigaciones Sociales, 2004.
- Hijar, Alberto. «Afectar todo el proceso.» En *De los grupos los individuos: artistas plásticos de los grupos metropolitanos*. México: Museo de Arte Carrillo Gil, Junio de 1985.
- . *Frentes, coaliciones y talleres: grupos visuales en México en el siglo XX*. México: Casa Juan Pablos, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2007.
- Hijar, Cristina. *Siete grupos de artistas visuales de los setenta*. México: Universidad Autónoma de México, 2008.
- Holmes, Brain. «Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones.» En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- ICOMOS. «Carta internacional sobre turismo cultural. La gestión del Turismo en los sitios con Patrimonio Significativo. .» México, Octubre de 1999.
- IDEO. «The Field Guide to Human-Centered Design.» 2015.
- Kaprow, Allan. *La educación del des-artista*. Madrid: Ádora Ediciones, 2007.

- Krauss, Rosalind. «La escultura en su campo expandido.» En *La posmodernidad*, de Hal Foster. Barcelona: Kairos, 1979.
- Joseph Beuys: *Todo hombre es un artista*. Dirigido por Werner Krüger. InterNaciones, 1979.
- Kuspit, Donald. *El fin del arte*. Madrid: Akal, 2006.
- Latour, Bruno. *Ciencia en acción. Cómo seguir a los científicos e ingenieros a través de la sociedad*. Barcelona: Editorial Labor, 1992.
- . *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Latour, Bruno, y Steve Woolgar. *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.
- Lazzarato, Maurizio. «Las miserias de la <<crítica artística>> y del empleo cultural.» En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- Lefebvre, Henri. «La producción del espacio.» *Papers: revista de sociología*, nº 3 (1974): 219-229.
- Leff, Enrique. «La Complejidad Ambiental.» *POLIS, Revista Latinoamericana*, nº 6 (2007).
- Relational Art: Is it an ism?*. *Art Safari*. Dirigido por Ben Lewis. Producido por Bergmann Pictures. BBC, 2004.
- The Great Contemporary Art Bubble (TV)*. Dirigido por Ben Lewis. Producido por BBC Four. 2009.
- Lorey, Isabell. «Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales.» En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- Lyotard, Jean-François. «Moralidades posmodernas.» (Tecnos) 1996.
- Maderuelo, Javier. *El espacio raptado: interferencias entre arquitectura y escultura*. Mandadori, 1990.
- Martínez, Lourdes, entrevista de Yuri Aguilar. *Entrevista referente al proceso de construcción de la Red Cultural Tlalpan* (26 de Mayo de 2017).
- Marx, Karl. *El capital, Libro I Capítulo VI (inédito)*. México: Siglo XXI, 2001.

- Mass, Margarita. «Hacia una cultura de comunicación: Comunidades Emergentes de Conocimiento.» En *Cibercultr@ e iniciación a la investigación interdisciplinaria*. México, 2015.
- Mayer, Mónica. *Escandalario: los artistas y la distribución del arte*. México: Escandalario: los artistas y la distribución del arte, 2006.
- Mignolo, Walter. «Aesthesis decolonial.» *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, nº 4 (enero - junio 2010): 10-25.
- Morín, Edgar. *Ciencia con consciencia*. Barcelona: Anthropos, Editorial del Hombre, 1984.
- Morin, Edgar. «Democracia cognitiva y comunicacional.» En *La Vía, para el futuro de la humanidad*. Barcelona: Paidós, 2011.
- . *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa, 1996.
- Nowotny, Stefan. «Efectos inmanentes. Notas sobre la creatividad.» En *Madrid*, 121 - 138. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.
- Ortíz, Adolfo, entrevista de Aristeo Pantoja. *Entrevista sobre el colectivo comunitario Ajusco Radio* (8 de Enero de 2017).
- Pérez, Francisco. *Lo material y lo inmaterial en el arte-diseño contemporáneo (materiales, objetos y lenguajes virtuales)*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias y Arte para el Diseño, 2003.
- Piedras, Ernesto. «Jóvenes creativos trabajando en red: una visión multidisciplinaria.» En *Jóvenes creativos: estrategias y redes culturales*. México: Universidad Autónoma Metropolitana - Juan Pablos, 2013.
- Puig, Josep, Mónica Gijón, Xus García, y Laura Rubio. «Aprendizaje-servicio y Educación para la Ciudadanía.» *Revista de Educación*, 2011: 45-67.
- Raunig, Gerald. «Prácticas instituyentes. Fugarse, instituir, transformar.» *Revista Transversal*, 2006.
- Red de colectivos y artistas culturales de Tlalpan. «Manifiesto por la cultura en Tlalpan.» México, 11 de Febrero de 2015.

Ríos, Marilú. «Reseña del Seminario permanente Arte, diseño y procesos sociales.» *Gaceta FAD*, nº 20 (Agosto 2017): 22.

Romero, Elizabeth. «Los grupos de los 70 en los 80.» *Punto* 141 (Junio 1985).

Sánchez, Raúl. «Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional.» En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008.

Sennett, Richard. *Juntos: rituales placeres y política de cooperación*. Barcelona: Anagrama, 2012.

Serrano, Luis. «Esquemas dinámicos complejos.» En *Arte, diseño y complejidad ambiental urbana. Recursos críticos del arte y el diseño en investigación – interdisciplinaria sobre procesos culturales y socioambientales*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Sheinbaum, Claudia. «PROGRAMA DE DESARROLLO DE LA DELEGACIÓN TLALPAN 2015 – 2018.» 2016. http://www.tlalpan.gob.mx/docs/Programa_Delegacional.pdf.

Smith, Terry. *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo XXI, 2012.

Toca, Antonio. «Arquitectura y seguridad social.» En *Arte y Arquitectura del Instituto Mexicano del Seguro Social*. México: Artes de Mexico – IMSS, 2006.

Tribuna abierta. «Manifiesto del I Encuentro de Docentes contra la Precarización Laboral.» *La izquierda diario*, 18 de Agosto de 2016.

Varo, Leonora. *No trabajes para la SEP. Estas avisado*. 13 de Noviembre de 2014.

<https://clientesmalos.com/2014/11/13/no-trabajos-para-la-sep-estas-avisado/> (último acceso: 13 de Enero de 2017).

—. «Queremos tu trabajo, no podemos pagarte.» *El blog de Leonora Varo. Berrinches de una diseñadora Freelancera*. 21 de Julio de 2014.

<https://clientesmalos.com/2014/07/21/queremos-tu-trabajo-no-podemos-pagarte/> (último acceso: 13 de Enero de 2017).

Vázquez, Álvaro. «Los grupos: una reconsideración.» En *En La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México 1968 – 1997*, 194-196. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Vercellone, Carlo. «Las políticas de desarrollo en tiempos del capitalismo cognitivo.» En *Capitalismo cognitivo, propiedad intelectual y creación colectiva*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004.

Vidal, Tomeu, y Enric Pol. «La apropiación del espacio: una propuesta teórica para.» Editado por Facultat de Psicologia - Universitat de Barcelona. *La apropiación del espacio: una propuesta teórica para* 36, nº 3 (2005): 281-297.

TABLA DE FIGURAS

Figura 1. Fotograma del documental "Relational Art: Is it an ism?.....	22
Figura 2. Infografía de la normalización del ready made en el arte contemporáneo.	24
Figura 3. Ficha de obra para subasta, recorte de fotograma del documental "La gran burbuja del arte contemporáneo" de Ben Lewis.	28
Figura 4. Derecha Papalotes negros de Gabriel Orozco 1997 / Izquierda calaverita de azúcar anónima.....	32
Figura 5. Listado de asociaciones artísticas en México del siglo XX.	35
Figura 6. Nube de palabras de nombres de los miembros de los grupos.	55
Figura 7. Problema práctico de la situación experimentada en la relación conflictiva entre la clase creativa y las instituciones culturales.....	63
Figura 8. Oportunidades del empleo creativo en el contexto mexicano.	67
Figura 9. Reconstrucción idealizada de mi interacción con la Serpiente Emplumada de Luis Monasterio.	88
Figura 10. Resumen visual del Zoomatl.	90
Figura 11. Fotograma del documental "Varaesculturas" donde se observa Magos vecina y ambientalista de Tlalpan promoviendo el Zoomatl.	96
Figura 12. Interacción entre empleados del puesto de jugos en el Bosque de Tlalpan y trabajadores de la Delegación de Tlalpan.	97
Figura 13. Comparativa del diseño del lugar en el Parque Ecológico Juana de Asbaje de la Delegación de Tlalpan, en la izquierda una perspectiva ambientalista y en la derecha una perspectiva económica de entretenimiento.....	98
Figura 14. Cartografía del desbordamiento del arte al ámbito de la producción cultural comunitaria.	101
Figura 15. Colaboración familiar en el taller comunitario "Fabrica de juguetes Hazlo Tú Mismo" en el Parque de la Tortuga y el San Andrés Totoltepec en el 2014.	108
Figura 16. Taller de decorados de la Fabrica de Cultura Hazlo Tú Mismo en el DIF 19 en la colonia La Joya de la Ciudad de México en 2015.....	109
Figura 17. Talleres comunitarios en la "Fabrica de juguetes Hazlo Tú Mismo" en el Parque de la Tortuga y DIF 19 en el 2016.....	111

Figura 18. Diseño y activación en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM en el marco del Primer Encuentro de Arte-Diseño y Procesos Sociales en el 2014.	113
Figura 19. Diseño abierto Poliminó y citación por parte de Ciudad Emergente en Antofagasta, Chile en el 2014.	115
Figura 20. Línea de producción colaborativa de los módulos Poliminó, de izquierda a derecha y al centro, cortando Pablo, lijando Claudia, Juan perforando y Yuri ensamblando en el taller improvisado de Santiago Tepalcatlalpan en el 2013.....	116
Figura 21. Desmontaje acción por Compañía puntOcerro en la Escuela Nacional de Artes Plásticas y taller-Intervención de dibujo procesado por Magalli Salazar y Salvador Sarmiento en Santiago Tepalcatlalpan en el 2013.....	117
Figura 22. Presentación del Festival Ambulante: Gira de Documentales y Taller EL RÍO, ENTORNO VIVO de Abraham Illescas en el Pueblo de Santiago Tepalcatlalpan en 2013.....	118
Figura 23. Trabajo colaborativo en la colocación de la marquesina “El Semillero” de San Pedro Mártir en la Ciudad de México.....	119
Figura 24. Trabajo colaborativo en la fabricación de la marquesina “El Semillero” de San Pedro Mártir en la Ciudad de México.....	120
Figura 25. Interface terminada en “El Semillero”.	121
Figura 26. Okuplaza UNAM – Santiago en el Centro Cultura Santiago Tepalcatlalpan en la Delegación Xochimilco de la Ciudad de México 2014	123
Figura 27. Taller urbanskatemap en la Okuplaza UNAM – Santiago en el Centro Cultura Santiago Tepalcatlalpan en la Delegación Xochimilco de la Ciudad de México 2014. Arriba recibiendo instrucciones para las videograbaciones y debajo observando los resultados del taller.	125
Figura 28. Fotograma del documental Maestro Mayo, Memoria viva de Santiago Tepalcatlalpan de la Seretaria de Cultura del Distrito Federal en el 2010, donde se observa al Maestro Mayo decorando la capilla de sus ancestros en el panteón.	131
Figura 29. Caravana “Entre calacas te verás”.	132
Figura 30. Beuys en el Carnaval de Basilea del lado izquierdo, Hogera en el museo en el lado derecho superior y Hoguera II en el espacio público fuera del museo en el lado derecho inferior en 1979.....	133
Figura 31. Implementación de bombardeo de sillas en Chile por Ciudad Emergente.	137
Figura 32. Javier Vergara en trabajos de la Okuplaza UNAM-Santiago en el 2014	138

Figura 33. Taller comunitario donde observamos a Joaquín el policía del Parque de la Tortuga participando como el recortador del taller en 2014.....	139
Figura 34. Activación del árbol de ideas en el zócalo de San Pedro Mártir en 2015.....	140
Figura 35. Graficación de los resultados del árbol de ideas.....	141
Figura 36. En la izquierda la División Geoestadística Delegacional de Tlalpan recuperada del Marco Geostadístico, versión 3.1 / 2005 del INEGI. A la derecha las Zonas rurales y urbanas de la Delegación de Tlalpan y su Uso potencial agrícola recuperado del Continuo Nacional del Continuo de Datos de la Carta de Uso Potencial, Agricultura, 1:250 000, serie I del INEGI.	149
Figura 37. Subcomisión de Sensibilización de la Red Cultural Tlalpan, de izquierda a derecha David, Silvestre, Alicia, Gorgonet, Luis y Rosa María en el 2015.....	163
Figura 38. Fragmentos del Manifiesto por la Cultura en Tlalpan, redactado por la consultoría DIAPORAMA.	164
Figura 39. Producto final del Taller de Redes impartido por el artista Taniel Morales.	165
Figura 40. Participación de la comunidad de Fuentes de Tepepan y la Tortuga en la “Fábrica de cultura Hazlo Tú Mismo” desde el 2014 hasta el 2017.....	167
Figura 41. Taller de escultura con PET y exposición en la Caravana de día de muertos en San Pedro Mártir en 2017.....	168
Figura 42. Artefacto móvil “La guarida del gato” activado en el zócalo de San Pedro Mártir en la Ciudad de México en 2016.	169
Figura 43. Participación de la comunidad del DIF 19 Juan A. Mateos en la “Fábrica de cultura Hazlo Tú Mismo” a la izquierda. productos del taller de verano y a la derecha el taller con mujeres en 2016.....	171
Figura 44. Visualización de microarquitectura instalada en la exposición de la Red Cultural Tlalpan “Tejiendo Culturas” en el Museo de Historia de Tlalpan en 2015 e invitación al evento de apertura.	173
Figura 45. Visualización del marco epistemológico común del GIAE_.....	177
Figura 46. Visualización de los problemas desde la perspectiva compleja.	181
Figura 47. Visualización dela falta de articulación conceptual.....	183
Figura 48. Recortes de la realidad realizados por medio de tres atractores conceptuales + componentes constituyentes + componentes vinuclantes + problema práctico.	184

Figura 49. Esquema dinámico complejo colaborativo del proyecto de investigación interdisciplinario “Nómades Devorantes”, elaborado por el equipo multidisciplinario integrado por Haydeé Bravo [Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades-UNAM], Luis Soto [Escuela de Sociología - Universidad Nacional de Costa Rica] + Yuri Aguilar [Facultad de Artes y Diseño de la UNAM] en el 2017.	189
Figura 50. Sesión grupal de revisión de esquemas dinámicos en el Laboratorio de arte- diseño y entorno en la Unidad de Posgrado de Ciudad Universitaria en el 2017.	190
Figura 51. Nomenclatura y Estructura estructurante de la investigación "Hagámoslo nosotros mismos. Investigación inmersiva del arte en acción".	192
Figura 52. Construcción de la estructura estructurable, profundización del atractor conceptual “PRODUCCIÓN CULTURAL”.....	194
Figura 53. Construcción de la estructura estructurable, profundización del atractor conceptual “DEMOCRACIA COGNITIVA”.	196
Figura 54. Construcción de la estructura estructurable, profundización del atractor conceptual “PROCESOS SOCIALES”	197
Figura 55. Estructuras tipo red.....	199
Figura 56. Estructuras relacionales de datos en múltiples medios.	200
Figura 56. Recurso seleccionado de la relación de Escultura Social, es el audio de la entrevista con el Profesor Francisco García del Colectivo Cultural Comunitario Francisco Goitia, del Pueblo de la Magdalena Xicalco en Tlalpan, Ciudad de México.	201
Figura 58. Enlace “Democracia Cognitiva > es una > política [inferencia automática].	202
Figura 59. Enlace “Democracia Cognitiva > comprendida como una práctica > Instituyentes + hipervinculo del documento relacionado.	203
Figura 60. Mapa conceptual + microtexto relacionado al enlace “Democracia Cognitiva > comprendida como una práctica > Instituyentes.	205
Figura 61. Cogniscopio [instrumento visual para la observación de trayectorias cognitivas inmersa en producción cultural]	208
Figura 62. Diálogos trans-epistemológicos entre objetos de conocimiento por medio de análisis de 2° orden.....	211
Figura 63. Inferencia conflictiva sin resolver en el sistema.....	212
Figura 64. Infografía de la investigación Modernidad Sublimada Aristeo Pantoja.....	215
Figura 65 Esquema de experimentación [protocolo + informe] de arquitectura colectiva.	221