



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTE Y DISEÑO

“ARTE Y AGENCIA EN LOS COLECTIVO NERIVELA Y CASA GALLINA/inSITE EN LA CIUDAD DE
MÉXICO (2012-2018)”

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO
TAL COMO ESTÁ REGISTRADO EN LA SEP

PRESENTA:
ADRIANA CADENA ROA

TUTORA PRINCIPAL
DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO-UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
DR. GERARDO GARCÍA LUNA MARTÍNEZ
FAD-UNAM
DRA. MÓNICA HAYDEÉ AMIEVA MONTAÑEZ
MUAC-UNAM
DRA. ERIKA CECILIA CASTAÑEDA ARREDONDO
UAM-C
MTRO. SANTIAGO ORTEGA HERNÁNDEZ
FAD-UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, SEPTIEMBRE 2019.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Agradecimientos.....	3
1. <i>Introducción.</i>	5
1.1. Planteamiento del problema.....	5
1.1.1. Presupuestos de la investigación.....	6
1.1.2. Preguntas de investigación y estructura de la tesis.....	10
1.1.3. Objetivos de la investigación.....	13
2. <i>Abordaje teórico-metodológico.</i>	14
2.1. El arte como agencia y su distribución en el horizonte de lo social.....	16
2.2. La mirada etnográfica y la cartografía como investigación.....	24
3. <i>Mapa para entender el arte de acción social en la era global.</i>	31
3.1. El sentido de “lo público” en las políticas culturales en la Ciudad de México.....	39
3.2. Encarnar otras formas de “lo público”: Del compromiso a la mediación crítica en el arte.....	65
3.2.1. Cartografía de la Ciudad de México y selección de casos de estudio.....	69
4. <i>Agencia distribuida. Etnografía de inSite/Casa Gallina y Plataforma de Investigación Nerivela.</i>	110
4.1. Los colectivos.....	112
4.1.1. Plataforma de investigación Nerivela.....	114
4.1.2. inSite, Prácticas artísticas en el dominio público en Tijuana-San Diego.....	120
4.2. <i>Aportaciones al debate de lo público.</i>	126
4.2.1. MUMO. Modelo Urbano Molecular Offline. Segunda Aproximación: La Merced.....	126
4.2.1.1. Condiciones de producción.....	126
4.2.1.2. Situaciones para su recepción.....	128
4.2.2. Casa Gallina.....	131
4.2.2.1. Condiciones de producción.....	131
4.2.2.2. Situaciones para su recepción.....	134
4.3. <i>El lugar del otro en la distribución de la agencia.</i>	138
Conclusiones.....	149
Bibliografía.....	158

Agradecimientos

Durante el proceso de investigación y escritura de esta tesis me acompañaron muchas personas a las que admiro y quiero profundamente. Y aunque en el camino perdí a una de las más importante de mi vida, logré recuperar las palabras para concluir este trabajo. De hecho, él fue mi inspiración para seguir trabajando para hacer de este mundo un mejor lugar posible. Va por ti, Sergio.

También quiero agradecer a mi directora de tesis, la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo, que sin su paciencia, apoyo y disposición para ayudarme a darle forma a mis pensamientos, esta tesis no hubiera sido posible. Igualmente agradezco a los miembros de mi comité académico, quienes con sus observaciones críticas me alentaron a seguir en el camino. Mis más sinceros agradecimientos a la Dra. Erika Cecilia Castañeda Arredondo, a la Dra. Mónica Haydeé Amieva Montañez, al Dr. Gerardo García Luna Martínez y al Mtro. Santiago Ortega Hernández.

Agradezco igualmente a los miembros de Plataforma de Investigación Nerivela, especialmente a Javier Toscano y Aisa Serrano, por compartir conmigo su tiempo, experiencia y proyectos. Y en Casa Gallina, a Itzel Martínez del Cañizo por confiar en mi y enseñarme el espacio. También por Rosa Elba Camacho, encargada de redes barriales y vinculación comunitaria, y David Hernández, encargado del programa educativo y alianzas externas, por su amabilidad, apoyo e interés por la investigación.

A la Facultad de Artes y Diseño y la UNAM, por la beca que me permitió dedicar espacio y tiempo a la investigación durante cuatro años de doctorado. De igual forma, agradezco a la secretaria María Alejandra Valenzuela, por su apoyo en diversos trámites administrativos que acompañan a la realización de una tesis.

A mis compañeros de seminarios y cómplices de ideas, Cecilia Castañeda, Rodrigo Rosas y Nicolás Vargas, con quienes mantuve un diálogo constante sobre las condiciones actuales del arte contemporáneo.

Agradezco también a mis amigas más queridas que me acompañaron en el camino con mucha paciencia y amor: Elena Nava Morales, Mayarí Hernández Tamayo, Olaya Posse Robles, Karla Ruiz Oscura y Lourdes de León. Y a Rubén Garay, por recordarme que no estamos más que en el presente.

Finalmente, todo mi agradecimiento a mis afectos más cercanos. A mi hijo Etienne Anzures Cadena, por conectarme profundamente con el mundo. A mis hermanas, Guadalupe Cadena Roa y Laura Cadena Roa, por demostrarme su apoyo y fe en este proyecto. A mi tía, Patricia Roa López, por enseñarme que con paciencia y amor todo es posible si uno se lo propone. A mi padre, David Cadena López, por hacerme reír en los momentos más difíciles. Y en especial, a mi madre Laura Roa López, por todo el apoyo que siempre me ha brindado en mi formación académica, por cuidarme y enseñarme otras formas de estar.

1. Introducción.

1.1. Planteamiento del problema.

Desde el 2013 que comencé a revisar algunos proyectos de arte social en la Ciudad de México,¹ logré visualizar un mapa en el que se cruzan actores, ejes temáticos, políticas culturales institucionales y comunidades de estudio e intervención. A medida que fui adentrándome en el tema a lo largo del proceso de investigación, me di cuenta no solamente de cómo se iban concatenando los agentes, los proyectos, los espacios institucionales y los acontecimientos; hallazgos que iban formando una red, un entramado complejo y a veces contradictorio. Sino también me percaté que lo que me interesaba del tema no era entender esta o aquella tendencia en las prácticas artísticas que pudiera servir de diagnóstico social. Más bien, me interesaba, dilucidar el modo en que sus acciones, proyectos y discursos se abren paso en un presente hipermediatizado y regido por la lógica de la economía global. Esto es, determinar el potencial de intervención crítica del arte en el debate de “lo público” para repensar la situación de los distintos particularismos reivindicados por las distintas minorías en el interior de la globalización. Y, más específicamente, explorar cómo este tipo de arte instituye horizontes de posibilidad para imaginar y activar (espacios) públicos a través de la vía cultural, en un afán de ubicar límites, potencialidades y líneas de acción.

¹ En esta investigación se usa indistintamente Distrito Federal o Ciudad de México, tal como se enuncia en la Constitución de la República, porque, aunque se trata de una compleja realidad metropolitana, este análisis se centra en un conjunto de prácticas artísticas y políticas culturales, sociales y urbanas realizadas en el territorio del gobierno local (2012-2018), durante el cual se registró CDMX como marca para dar identidad a la ciudad.

Este interés me llevó a incorporar la noción de agencia, la idea del compromiso y la crítica para abordar la participación del arte de acción social en la cultura de cara a la creación de otras formas de estar, entender y vivir el dominio de lo público, a la luz de los nuevos malestares subjetivos, los nuevos movimientos sociales en México, las violencias del narcotráfico, las nuevas búsquedas de democracia y el aumento de la privatización de los bienes comunes. Una época que parece indicar que no resulta tan fácil deshacerse del problema de lo nacional y de las contradicciones que suponen las luchas de poder en tiempos de economía global. Ello supone altos niveles de interpelación a la cultura, no sólo como “mediador” sino también respecto de la generación de formas alternativas de rearticulación de un “social” mínimamente posible.

1.1.1. Presupuestos de la investigación.

Así, en la presente investigación esbozo un marco teórico-metodológico, para analizar a través de éste un conjunto de prácticas artísticas de acción social en la Ciudad de México. A sabiendas del debate que lo precede, éste se sostiene más bien sobre una convicción: sólo a partir de una honda comprensión de los modos, temporalidades, devenires y tensiones, al mismo tiempo locales e históricos, comunes y singulares, que hacen a esa dimensión de lo social que es la cultura —una comprensión crítica, pues, y seriamente comprometida con la teoría— (Homi K. Bhabha, 2002),² es posible tanto generar iniciativas en realidad pertinentes,

² Homi K. Bhabha, *Lo poscolonial y lo posmoderno. La cuestión de la agencia. El lugar de la cultura*, trad. de César Aira. Buenos Aires: Manantial, [1994] 2002, 308 pp.

efectivas, eficaces y probas al cabal desarrollo de una intervención “productora” (Giorgio Agamben, 2008)³ de la cultura en lo social. No en términos de territorialización de la cultura (por ejemplo, para fortalecer una cultura nacional), sino de desterritorialización y reterritorialización de las fronteras raciales, clasistas, de género y de orientación sexual que constituyen hoy una nueva geografía imposible de ser pensada de manera homogénea y no conflictiva.

Cabe destacar que esta dimensión de la teoría no la entiendo sólo como un cuerpo de conocimientos fijos y programas de acción, sino como una práctica de revisión constante de los propios fundamentos que nos permiten relacionarnos con nuestro presente. Según el poscolonialista Homi K. Bhabha, de cara a cualquier práctica artística de acción social, el compromiso con la teoría viene a mediar entre las agendas políticas y económicas que todo agente cultural se ve obligado a responder. Y ese compromiso, en última instancia, sería el de tratar de comprender las urgencias políticas de la época de cara a un mejor habitar de lo humano en el mundo. De allí la importancia de retomar el texto de Giorgio Agamben en torno a lo contemporáneo, donde el sujeto crítico es aquel capaz de percibir la oscuridad que define una época.

En ese sentido, mi hipótesis apunta que la efectividad del arte de acción social en el terreno de lo cultural y, por ende, en el debate de “lo público”, se encuentra, por un lado, en poder interrumpir, desordenar, trastocar los códigos y

³ Giorgio Agamben, “¿Qué es lo contemporáneo?”, 1 de diciembre de 2008, <<http://salonkritik.net/0809/2008/12/que-es-lo-contemporaneo-giorgi.php>> (visitada en agosto de 2016).

lógicas “oscuras”⁴ del neoliberalismo que condicionan actualmente la relación del sujeto con sus espacios de reconocimiento (lugar donde cobra sentido la agencia), conflicto (lugar de diferenciación) e interacción social (lugar de contacto/encuentro con la otredad), a partir de la disidencia creativa (interpelar al otro y dejarse interpelar), incitando la creación de nuevos lugares de enunciación y acción (a través de la crítica), lo cual tiene que ver con la búsqueda de nuevas vías para un vínculo social cada vez más desintegrado por los propios tiempos y modos del capitalismo postindustrial; pero eso requiere que el agente artístico tenga una mayor capacidad de identificar e interrogar las zonas de problematicidad del presente en el cual se inscribe su propuesta. Sobre todo, considerando que la recuperación del discurso de la identidad y la instrumentalización de lo simbólico (incluida la noción de comunidad) también está en la agenda política de los neoconservadores y defensores del “espíritu nacional”.

La tesis última, de algún modo, es que la incidencia del arte en lo social no sólo depende de las herramientas administrativas involucradas en su diseño, implementación y evaluación, ni de los elementos estéticos que puedan detonar una u otra experiencia artística en la ciudad, en la configuración de “lo público” y con “la otredad”, sino en la concepción última que acompaña a un concepto, una práctica, una acción e intervención a partir de una determinada percepción del mundo. Creo

⁴ En el libro “La crítica en el margen. Hacia una cartografía conceptual para rediscutir la modernidad”, coordinado por José Guadalupe Gandarilla (2016), editado por Akal, se sostiene que, para mantener la lógica de su sistema social y económico, la Modernidad se alimenta de una zona oscura, una sombra que hace posible la imposición de modelos, de instituciones y conceptos que permite reproducir la colonialidad. Desde diferentes puntos de análisis, los autores exigen la recuperación de la pluralidad presente en la complejidad de las formas de vida; es decir, hacen del margen –de todo aquello que fue excluido, marginado, relegado –un observatorio para cuestionar el autoproclamado “centro”. Es en este sentido, como entiendo también operan las lógicas “oscuras” del neoliberalismo.

que el compromiso con la teoría entendido como un modo de estar y actuar desde el terreno del arte puede ser, entonces, la vía para operar la mirada crítica sobre el mundo y garantizar un cierto margen de autonomía y responsabilidad respecto del hacer artístico. Y desde ahí, desde ese margen, poder interrumpir, reformular, desactivar lo que se proponga.

Con estos supuestos me propongo analizar desde una mirada etnográfica dos estudios de caso ubicados en la Ciudad de México: Plataforma de Investigación Nerivela (a partir de aquí, Nerivela) y Casa Gallina/inSite (a partir de aquí, Casa Gallina),⁵ dos grupos transdisciplinarios que llevan a cabo proyectos sociales desde principios de los años noventa en diferentes localidades del país. Específicamente en esta investigación se analizarán con mayor detalle sus proyectos que van del 2012 al 2018, período en que ambos colectivos trabajan en la Ciudad de México, mientras ésta es gobernada por el Dr. Miguel Ángel Mancera,⁶ representante de la alianza Movimiento Progresista (conformada por el Partido de la Revolución Democrática, PRD, Partido del Trabajo (PT) y Movimiento Ciudadano (MC Partido)).⁷

⁵ En el apartado 3.2.1. se puede leer con mayor detalle cuáles fueron los criterios de selección que definieron el estudio de las prácticas de dichos colectivos y no de otros.

⁶ Su gobierno abarcó el período del 5 de diciembre de 2012 al 29 de marzo de 2018, fecha que presentó licencia definitiva para coordinar la campaña de la coalición Por México Frente (conformada por el Partido de Acción Nacional, PAN, el PRD y el MC) y poder ser candidato del PAN al Senado de México.

⁷ Cuando la reforma política de 1996 se extendió al gobierno de la ciudad de México, la ciudadanía de la capital recuperó el más elemental derecho político: elegir a su jefe de gobierno y un año después triunfó en las elecciones el candidato del PRD, un partido de base popular que participó en alianza con otros pequeños partidos de izquierda. El primer jefe de gobierno electo fue Cuauhtémoc Cárdenas (1997-2000), quien renunció antes de finalizar su mandato para contender por la Presidencia de la República, asumiendo el cargo la secretaria de gobierno Rosario Robles. El segundo fue Andrés Manuel López Obrador (2000-2006), quien también renunció meses antes de finalizar su mandato para contender por la Presidencia de la República dejando a cargo a Alejandro Encinas. El tercero fue Marcelo Ebrard, electo para gobernar en el periodo 2006-2012.

1.1.2. Preguntas de investigación y estructura de la tesis.

Las preguntas eje que orientan la reflexión son, por una parte, ¿cómo puede ser concebida la gestión de prácticas artísticas de acción social, a partir de una concepción del agenciamiento como la que supone la perspectiva antropológica de Alfred Gell y la teoría poscolonial de Homi Bhabha? Por otra, ¿cómo se posicionan los artistas y gestores frente a condiciones neoliberalistas para dar cabida a otras agencias en lo público?, ¿en qué medida opera aquí un tipo de compromiso con la teoría que trasciende lo que parecen ser las líneas hegemónicas de la globalización mundializada?, ¿de qué hablamos cuando hablamos de teoría en este contexto? Finalmente, ¿es posible lograr una rearticulación de lo social a partir de un modelo que sostiene la sobreexposición del conflicto inherente a la propia idea de hibridez y diferencia cultural?, ¿qué problemas le propone tal escenario al gestor/productor/creador?

De esta manera la tesis se divide en cinco capítulos. En el primero, se incluye este planteamiento. En el segundo, trato de ahondar en la pregunta de qué puede significar la idea del arte como agencia y valorar sus condiciones de posibilidad en activar y generar propuestas en el tejido de lo social. Esto implica considerar sus modos de interrelación con los mundos sociales que, implican a su vez, a los mundos del arte. Es decir, entender estas prácticas desde el punto de vista de los artistas en un presente histórico y, más específicamente, de la visión del mundo que construyen sobre dicho presente a partir de la necesidad de vincularse con lo que sucede en un determinado sitio.

Así mismo, en dicho capítulo hago una presentación del enfoque teórico-metodológico que considero más adecuado para poder acercarme al arte de acción social. En particular, me interesa abordar la experiencia de los colectivos en la elaboración, acercamiento y mediación con “los otros” para repensar su lugar en la construcción de lo público, su relación con ese dominio desde otras formas y posibilidades. En ese sentido, el trabajo de campo, las entrevistas a profundidad, la participación en algunos de sus proyectos y la cartografía como herramienta etnográfica, son algunas herramientas que utilizo para construir la investigación.

En el capítulo tercero, contextualizo el marco de acción en el que surgen estas prácticas, con el fin de reflexionar sobre su posición frente a la relación local-global que configuran lógicas específicas para “lo público”. En ese sentido, trato de visualizar en un mapa los modos en los que tanto Nerivela como Casa Gallina, así como otros artistas y grupos que trabajan en la Ciudad de México en los últimos seis años, se desplazan entre flujos y nodos de producción definidas por las políticas culturales cuyo objetivo es propiciar la participación del ciudadano en su entorno a través de la vía cultural. Un primer acercamiento que considero fundamental para entender su papel como agentes de mediación crítica entre la gestión cultural gubernamental, la comunidad y el campo del arte. Lo cual, a su vez, me permitirá desentrañar sus formas de operar en un entramado lleno de contradicciones y conflictos contenidas en el debate de “lo público”.

En el cuarto capítulo, analizo más a fondo las prácticas de Nerivela y Casa Gallina, considerando las localidades en las que han trabajado en los últimos seis años. A diferencia del capítulo anterior, este se centra en las relaciones afectivas y de confianza que dichos colectivos mantienen con redes de acción ciudadana para

activar e intervenir sus esferas de significación y apropiación de “lo público” en la vida cotidiana. A partir de ahí planteo que los dos estudios de caso son representativos de una búsqueda que atañe a otros agentes culturales en la Ciudad de México, es decir: la búsqueda de nuevos abordajes y temáticas en el horizonte del arte social, que se pregunta por el lugar de los otros en esos procesos, por sus prácticas comunes y lugares de arraigo, por el poder y la auto-representación desde la perspectiva de la *agencia*. Lo cual, también releva una nueva narrativa sobre lo social y lo público, sin opacar los diferentes posicionamientos y formas de actuar.

Y por último, intento trazar un itinerario para pensar y entender el arte de acción social en México bajo la idea de que sólo es posible que el arte pueda incitar otras formas de estar, hacer y ser (y no cambiar el mundo o los modos de vida), si asume una participación crítica como agente que transita por diferentes espacios que legitiman y favorecen sus prácticas, a saber: el terreno artístico institucional, el de las políticas culturales gubernamentales, el de la comunidad en/con/desde la que trabajan y el de las disciplinas que le permiten traducir su proyecto como social. Es decir, lugares de enunciación que funcionan como horizontes de acción para crear otros sentidos de “lo público” en la ciudad.⁸

⁸ Más adelante en el capítulo 3 ahondare sobre este tema en relación con la configuración de lo público en el proyecto de la ciudad neoliberal.

1.1.3. Objetivos de la investigación.

- Indagar sobre el potencial de intervención crítica del arte social en el debate de “lo público” frente a nociones generalizadas y hegemónicas impuestas por las lógicas neoliberales.
- Conocer cómo conciben “lo público” tanto en Nerivela como en Casa Gallina y la forma en que inciden en la construcción de nuevos agenciamientos en dicho dominio.
- Analizar las prácticas de gestión e intervención en el horizonte de lo social, considerando las alternativas y las resonancias posibles en las políticas culturales y la creación de una nueva institucionalidad.
- Registrar en un mapa las prácticas artísticas que han surgido en la Ciudad de México en el período que abarca del 2012-2018, con el fin de visibilizar su organización e incidencia en el territorio; así como las redes de trabajo y colaboración que las sostienen y hacen posibles.

2. Abordaje teórico-metodológico.

Dar cuenta de las resonancias del arte de acción social en los últimos seis años demanda un conjunto de problemas teóricos y prácticos que plantean la participación del artista en nuevos y cambiantes escenarios atravesados por un conjunto de aspectos culturales, económicos y políticos. Es decir, el análisis requiere pensar en contexto para entender desde dónde se produce, qué se produce, cómo, para quién(es) y para qué. Así como identificar a los agentes y a “los otros” (ciudadanos, comunidades, públicos potenciales, públicos especializados, instituciones, etc.) involucrados en su producción y distribución dentro y fuera de recintos museísticos y/o académicos. Por ello, considero que la mejor forma de abordarlo sería a través de conectar estos diferentes puntos, estos mundos sociales y artísticos en un sentido antropológico. En ese sentido, resultó necesario analizar los proyectos de mis estudios de caso con otros que existen en la ciudad para conocer su potencial en activar un tipo de “agencia” a partir de su relación y entendimiento de/con “lo público. Con el mapa que recoge las relaciones que existen entre diferentes actores, instituciones y comunidades, pude visualizar la función de las redes, los proyectos, las lógicas y políticas que dotan de sentido a las prácticas artísticas en contextos interdependientes y localmente situados.

Bajo esta mirada, la idea del arte como agencia y su distribución dentro de un sistema de relaciones, me permitió analizar los proyectos de arte social como un entramado de acciones en correlación con las múltiples redes que teje. En todo caso, se trata no sólo de trazar un recorrido para identificar los recursos estéticos, críticos y eficaces, conformadores o activadores que detonan estas prácticas de arte

en lo social, sino reflexionar sobre los modos en que los artistas en tanto agentes construyen “lo público” en términos de re-territorialización,⁹ en los que se pongan en juego otro tipo de performatividades y afectos; así como otras nociones en torno a lo público.

En ese sentido, se esboza la idea del arte como agencia desarrollada por el antropólogo Alfred Gell, la reflexión del poscolonialista Homi K. Bhabha sobre “los lugares de la agencia”, y la propuesta metodológica para repensar la noción de agencia del sociólogo Bruno Latour elaborada en su Teoría del Actor-Red. Enfoques que considero permiten discernir el potencial crítico del arte para activar otras formas de ver, entender y actuar en “lo público”. De ahí que también el lugar de enunciación sea de suma importancia para comprender la incidencia del arte en lo social, en tanto que obliga pensar en contexto, desde una localidad y a partir de un determinado lugar lo que el artista en tanto agente puede provocar, detonar, incitar en “los otros” con su entorno, ya sea a partir de una obra, un programa o una serie de actividades que tengan como premisa la activación de otras agencias sociales en/con/desde una reinención de “lo público” o, mejor dicho, una re-territorialización a partir de otras posibles configuraciones y apropiaciones de lo público.

⁹ Cuando digo reterritorialización me refiero aquella concepción foucaultiana según la cual una construcción de territorio está asociada a cómo uno habita determinado lugar, por ejemplo, cuando una joven pone música con altavoz en el metro, está creando un territorio, haciéndose espacio en un lugar en que no lo tiene, que si bien no se trata de una construcción duradera, sólida o permanente es una construcción que articula una forma de vida y que visibiliza un modo frágil de hacer, en este sentido ‘hacer territorio’ dentro de otro.

2.1. El arte como agencia y su distribución en el horizonte de lo social.

¿Cómo plantear la participación del arte de acción social de cara al agenciamiento de procesos sociales?

En primer lugar, habría que decir qué entiendo por arte de acción social, para después esbozar la idea de la agencia en este tipo de prácticas y el análisis que aquí sugiero. Lo primero supuso adentrarme en un camino arriesgado, pues la extensa bibliografía que hay sobre este tipo de prácticas arrojó categorías distintas como: arte de práctica social¹⁰, arte socialmente comprometido, arte relacional, arte participativo, arte disidente, arte colaborativo, arte comunitario, arte contextual, entre otras. Y digo que el camino fue arriesgado porque la decisión de no usar ninguna de estas categorías, implicó asumir una postura frente al objeto y sujeto de estudio. Más allá de las definiciones y prácticas que incluían cada categoría, mi selección por usar arte de acción social fue porque entran en interacción todas las anteriores, como parte de un entramado cultural cuyo horizonte de intervención es una dimensión pública de lo social, es decir, el dominio local de otros, lugar en que se crean alteridades e identidades. De esta manera, considero que el arte de acción social entendido como un proyecto cultural, implica siempre una forma de compromiso, un conjunto de propuestas de modelos participativos en relación con redes ciudadanas, vecinales o comunitarias, una mirada disidente y un empeño en fomentar la colaboración con otros agentes e instituciones dentro y fuera del ámbito

¹⁰ El término Social Practice se popularizó en el año 2005 a partir del programa homónimo del California College for the Arts en San Francisco.

artístico. Es, en suma, una forma de actuar en y desde lo cultural que imagina, propone e incita otras formaciones sociales.

Dicha forma de actuar está inevitablemente conectada con el llamado *giro social del arte contemporáneo* de los años 90, que retoma a su vez propuestas de arte participativo practicadas décadas antes por movimientos como Fluxus o la Internacional Situacionista, y artistas como Joseph Beuys, Allan Kaprow (por mencionar algunos), quienes a través de sus obras propusieron convertir el arte en un aspecto integral de la vida social, y las interacciones sociales en un modelo de trabajo para el mismo.

Se trata, en todo caso, de un corpus de prácticas que transforman en experiencia artística actividades sociales como caminar, conversar, comer, plantar un árbol, intercambiar objetos, transmitir conocimiento, enseñar oficios, hacer un huerto, cocinar, etc. Dichas prácticas toman como punto de partida las formas de relaciones sociales existentes en un determinado contexto, pero también sus manifestaciones simbólicas y materiales, sus producciones económicas tradicionales, en suma, su cultura.¹¹

Ahora bien, entiendo el arte como lo concibió el antropólogo Alfred Gell, "...un medio de *acción social* que los seres humanos emplean para afectar, provocar o seducir a sus semejantes, comprometiendo a sus actos y pensamientos".¹² De esta forma, siguiendo la teoría antropológica del arte de este autor, el objeto de arte (que él va a llamar "índices") encarna intenciones y expectativas que modifican el

¹¹ En el capítulo 3.2. profundizo en la relación que las prácticas artísticas aquí analizadas mantienen, evocan y replantean con el llamado "giro social del arte".

¹² Alfred Gell, *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, trad. de Guillermo Ramsés Cabrera, ed. Guillermo Wilde, Buenos Aire: Sb, [1998] 2016, p. 6. Las cursivas son mías.

contexto social en el que está incluido. Por ello, se vuelve crucial enmarcar su estudio dentro de las relaciones sociales que lo posibilitan y en los efectos que el arte tiene sobre aquellas. De ahí que los objetos mediadores de agencia social no pueden ser entendidas sin la intención del sujeto (individual o colectivo) que las crea y las redes que teje para que en su distribución se multiplique en un horizonte de posibilidades, debido a que los sujetos y sus obras están siempre marcados por otros sujetos y otras obras, es decir, la identidad por la alteridad.

El agente es en este sentido, "...quien 'hace que los sucesos ocurran' en su entorno", que ocupa una posición dentro de una relación, no como una esencia fija e inmutable o un fenómeno mental, sino que se define por determinadas situaciones y contextos. En esta investigación resulta sumamente importante comprender las condiciones en las que están emergiendo este tipo de arte, pues considero que hoy más que nunca que los artistas que trabajan de forma individual y/o en colectivos interdisciplinarios, deben intervenir de forma crítica en el ámbito social no sólo para afectar, provocar y/o seducir al otro para re-imaginar su entorno y reconstruirse(lo), sino sobre todo para formular otros sentidos, revalorar saberes y potenciar otros conocimientos sobre el mundo, que desvíen las formas predominantemente capitalistas y los abusos que el Estado y el mercado realizan sobre los bienes públicos.

Ahora bien, para entender los procesos de agencia que pueden provocar los proyectos artísticos de acción social en los nuevos escenarios históricos (y los nuevos modos de circulación del capital) que la globalización les impone a las realidades locales del mundo, es necesario considerar, dice la antropóloga feminista

Marilyn Strathern,¹³ que sólo podrán establecerse conexiones parciales. Y en ese sentido, el potencial de crear nuevas u otras agencias en “lo público” serán siempre fractales.

Esta teoría resulta fundamental para la elaboración de una antropología simétrica, impulsada por el sociólogo, filósofo y antropólogo Bruno Latour, uno de los máximos exponente de la Teoría del Actor-Red, conocida como ANT (por su sigla en inglés Actor-Network Theory), que consiste, en resumen, en generar un campo teórico interdisciplinario que permita establecer referencias cruzadas entre ciencia y cultura, con un fuerte énfasis en la idea de los roles y las relaciones. Es decir, los objetos, las personas y las ideas son igualmente actores (agentes o pacientes) en esta red.

Así, en “Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica”,¹⁴ Latour argumenta que la constitución moderna, que está basada en la distinción entre la ciencia y la cultura, y entre los pre-modernos y los modernos, se basa en una paradoja, pues al mismo tiempo que niega que exista la relación entre unos y otros permite de hecho que proliferen sin control los híbridos epistemológicos. De alguna manera, el hecho de que creamos ciegamente en la división moderna, sólida y legítima, entre naturaleza y cultura, entre las ciencias puras y las ciencias sociales, permite que, en la práctica, produzcamos una infinidad de objetos híbridos que nos negamos a reconocer.

¹³ Marilyn Strathern, *Partial Conections*, USA, Updated, 1991, 155 pp.

¹⁴ Bruno Latour, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Madrid, Editorial Debate, 1993, 221 pp.

De esta forma, considero que la antropología simétrica es un campo óptimo para la reflexión poscolonial, pues es una vía para la crítica que no supone aplicaciones mecánicas de un modelo, sino zonas de problematización que hacen de lo social un entorno ineludiblemente conflictivo y tensionado. Desde esta lectura, considero que las prácticas artísticas deberían proponer lugares y modos de intervención cultural que en lugar de incrementar el conflicto permitan su elaboración hacia formas distintas de productividad cultural (no sólo de cara al enriquecimiento, sino también al empoderamiento de los grupos más frágiles).

En este punto, me gustaría considerar algunas ideas de Homi K. Bhabha reunidas en su libro que cite antes¹⁵ me refiero principalmente al desarrollo de su idea de agencia desde la perspectiva poscolonial. Esta agencia es pensada espacio-temporalmente a través del concepto “desfase temporal” (time-lag), que implica la hibridación del tiempo, lo cual significa que “fractura el tiempo de la modernidad” desde su interior. Así, el presente se representa como disyuntivo, en el cual el discurso dominante es interrumpido por un sujeto que lo interroga, “que negocia su propia autoridad a través de un proceso ‘descosido’ iterativo y de una revinculación insurgente inconmensurable”.¹⁶

Lo que emerge, entonces, es un intento de pensar una temporalidad alternativa a las grandes narrativas establecidas, no desde el punto de vista de su crisis, tal como lo ha planteado la crítica posmoderna, sino a través de su cuestionamiento, su interrupción, desde la perspectiva de una contramodernidad. Es en ese sentido que Bhabha insiste en un “retorno del sujeto” para dar cuenta de

¹⁵ Véase n. 2.

¹⁶ *Ibid.*, p. 225.

un tipo de agencia que busca la revisión y la reinscripción: "...el intento de renegociar el tercer lugar, el campo intersubjetivo".¹⁷ Y es en este tercer lugar, donde es posible considerar la posición del sujeto (artista) en relaciones de indeterminación entre la base o estructura económica y la superestructura. Es decir, la posibilidad de que haya algo en la cultura que sea capaz de "escapar" a la determinación o al reflejo.

Asimismo, es importante enfatizar que el lugar desde dónde se produce el arte de acción social, cómo, para qué, para quiénes, con quiénes, plantea una serie de preguntas que obliga a considerar el lugar de enunciación. Lo cual, implica también pensar sobre qué nociones de "lo público" están actuando los artistas, en relación con que comunidades construyen sus programas, cuáles son sus referentes en el ámbito artístico, cuál es su posición en el mundo (visión del mundo que alude a lo cultural), y cómo todo ello es un horizonte que permite prefigurar un tipo de comunidad.

Se trata, ante todo, de considerar una tesis fundamental de lo enunciativo tal y como lo entiende Bhabha, es decir, "...como un proceso más dialógico, que intenta rastrear desplazamientos y realineamientos que son los efectos de antagonismos y articulaciones culturales, subvirtiendo la razón del momento hegemónico y reubicando sitios alternativos híbridos de la negociación cultural".¹⁸ No se trata pues, de querer terminar con el sistema neoliberal que impone un tipo de orden para la existencia sino de entender cómo opera a nivel de configuración cultural y las formas posibles de coexistir desde diferentes contextos y sistemas de significación.

¹⁷ *Idem.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 230.

De esta forma, el arte de acción social se entiende como un medio, pero también como una práctica enunciativa, que apela a una concepción específica de cultura, es decir, como una forma específica de saber-poder, que emerge en un contexto marcado por la diferencia en conflicto, que intenta negociar y desestabilizar nociones orgánicas u homogeneizantes de lo público determinadas por y para una cultura o comunidad, por ejemplo.

Lo cual, tiene que ver con la idea de performatividad que Bhabha define como estrategia de “articulación social de la diferencia” propia del “compromiso con la teoría” que se impone como imperativo contemporáneo a una acción de la cultura en lo social. “Nuestra existencia hoy”, afirma textualmente el autor, “está marcada por un tenebroso sentimiento de supervivencia”.¹⁹ Y, en este sentido, “Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales. Estos espacios “entre-medio” (in-between) proveen el terreno para elaborar estrategias de identidad (selfhood) (singular o comunitaria) que inician nuevos signos de identidad y sitios innovadores de colaboración y cuestionamiento, en el acto de definir la idea misma de sociedad”.²⁰ En su opinión:

La significación más amplia de la condición posmoderna está en la conciencia de que los “límites” epistemológicos de esas ideas etnocéntricas son también los límites enunciativos de un espectro de otras historias y otras voces disonantes, incluso disidentes: mujeres, colonizados, minorías, portadores de sexualidades vigiladas. Pues la demografía del nuevo internacionalismo es la historia de la migración poscolonial, las narrativas de la diáspora cultural y política, los grandes desplazamientos sociales de campesinos y aborígenes, las poéticas del exilio, la sombría prosa de los refugiados políticos y económicos. Es en este sentido que el límite se vuelve el sitio desde el cual

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ *Idem.*

algo comienza su presentarse en un movimiento no distinto a la articulación ambulante y ambivalente.²¹

En este marco general de problematización, Bhabha sostiene que sólo el compromiso con la teoría permitiría hoy volver sobre los antagonismos sociales y las contradicciones históricas que traman lo contemporáneo para hacer emerger puentes, lugares de encuentro capaces de incorporar las diferencias culturales y promover formas de hibridez, reconocimiento y negociación. El diálogo que sostiene Bhabha con Heidegger nos remite en todo momento a esa dimensión de la técnica que el filósofo alemán refiere como des-ocultamiento; y que en el ensayo “Construir, habitar, pensar”, del cual Bhabha extrae el epígrafe de su libro, traduce como doble dimensión del “construir”: edificar construcciones, pero, asimismo, cuidar las maneras de fundar y producir lugares donde sea posible habitar.

De tal forma que considerar el lugar de enunciación de los artistas (contexto), así como la distribución de agencia que produce, permite no sólo reponer los espacios de antagonismo social y los procesos de alteridad en los que transita, sino también desentrañar su posible relación con la apertura de un “tercer espacio” u otros lugares de enunciación. Quizá el trabajo más intenso de lo que aquí se propone es lograr que las sociabilidades emergentes a las que alude el arte de acción social, asuman la formación de un discurso capaz de contenerlas en su singularidad. O, en palabras de Bhabha: “...de proporcionar un proceso por medio del cual los otros objetivizados puedan ser transformados en sujetos de su historia y experiencia”.²²

²¹ *Ibid.*, p. 21.

²² *Ibid.*, p. 218.

Sólo desde ese margen de singularidad que quizá habría que reanudar de algún modo, el arte puede operar transformaciones a nivel de las “estructuras de sentimiento”, capaces de generar no sólo formas de volver a habitar lo local en lo global, sino maneras de tejer vínculos entre las heterogeneidades de lo social en pugna.

La noción “estructuras de sentimiento” retomada del culturalista Raymond Williams,²³ son las maneras de habitar lo humano en el mundo. Las maneras de percibir y vivir los vínculos con el entorno, consigo mismo y con el otro, a través de vínculos que corresponden no sólo o no tanto a las formas de conciencia originalmente concebidas por el marxismo, sino a los afectos que corresponden más bien al orden de lo imaginario. Lo imaginario así se vuelve crucial como lugar de intervención en el arte para posibilitar otros usos de “lo público” que permita su relaboración como bien común.

2.2. La mirada etnográfica y la cartografía como investigación.

En primer lugar, como ya he señalado, esta investigación resultó ser un ejercicio de auto-reflexión sobre mis propias prácticas, que se nutren de la noción del Conocimiento Situado de Donna Haraway,²⁴ el cual propone un modo de ver el

²³ Raymond Williams, *Marxismo y literatura*, prol. De J.M. Castellet, trad. de Pablo di Masso, Barcelona, Ediciones Península, [1977] 2000, 250 pp. Específicamente en el capítulo “Teoría cultural”, en el cual se inscriben los subcapítulos “Tradiciones, instituciones y formaciones”, “Dominante, residual y emergente” y “Estructuras del sentimiento”, la revisión del autor está siempre sujeta a una historización de las nociones históricas que discute, así como la progresiva aparición de cada una de ellas en el texto. Para esta investigación dichas nociones se superponen y coexisten en un mismo espacio-tiempo.

²⁴ Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

mundo que abandona la mirada omnipresente sobre un objeto pasivo y estable, para buscar una objetividad a partir de una perspectiva parcial. Un conocimiento que corresponde a un sujeto partido y contradictorio capaz de interrogar e imaginar otra construcción de lo real, una visión que no es posesión, sino “imperfeción atada” que nos permite juntarnos con otro para ver juntos, sin la necesidad de ser otro. La conexión parcial como fuente de conocimiento.

Es en ese sentido como entiendo también la mirada etnográfica, es decir, como un registro parcial de la realidad que responde al interés del investigador, “lo que lo lleva a registrar unas cuestiones y relegar otras, a reparar en determinados aspectos y no en otros, a integrarlos de una y no de otra manera”.²⁵ Se trató en todo momento de abrir mi mirada a procesos artísticos que en un principio me parecían poco viables por su interés en cambiar aspectos sociales, sobre todo, considerando su relación con políticas culturales promovidas por el Estado y el gobierno de la Ciudad de México, específicamente aquellas que promueven la cultura como recurso para reconstruir el tejido social y desde las cuales se financian gran parte de los proyectos de carácter social. Es decir, me interrogaba siempre por el potencial crítico para repensar estructuras dentro, fuera y en los márgenes de la institución.

Bajo este horizonte es como construyo esta investigación, en la que la observación participante, la documentación de prácticas artísticas, el análisis interpretativo de los resultados de los proyectos registrados, la realización de

²⁵ Rosana Guber, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, México: Siglo XXI, 2011, pp. 158, p.42.

etnografías y entrevistas a profundidad tanto individuales como colectivas, fueron herramientas fundamentales.

A partir de la obtención de datos de tipo cualitativo, procedí a establecer los abordajes, los lugares y las comunidades, las posturas y las relaciones que conforman tanto las prácticas de arte de acción social como los proyectos artísticos en torno al debate de “lo público”, en la Ciudad de México. Con este tipo de información pude entender el tipo de incidencia que esperan tener en el espacio de lo público, así como poner en relación las prácticas que se gestionan no sólo desde adentro y desde afuera de las instituciones culturales sino desde múltiples frentes y estrategias que van en diferentes direcciones, incluyendo en muchos casos la participación de redes vecinales y/o comunitarias.

En ese sentido y debido a mi interés en explorar las resonancias de las prácticas artísticas en la creación de nuevas formas de “lo público” para el cuerpo social, realicé un primer acercamiento a proyectos que se gestionaron entre los años 2012 al 2018 en la Ciudad de México, para después seleccionar los dos estudios de caso: Nerivela y Casa Gallina.

Una de las cuestiones centrales del enfoque de la cartografía para el estudio y análisis de la distribución de la agencia desde el arte en el ámbito social, es que permite visualizar –y eventualmente integrar- diferentes actores que participan en el fenómeno y, cómo están interactúan o se interrelacionan. El resultado es una imagen que no abarca todo el espacio físico de la ciudad, sino solo un panorama de lo que están produciendo un limitado grupo de agentes con un interés en común: posibilitar otras formas de “lo público” para reterritorializar el sentido de pertenencia en la ciudad con/desde/en los otros.

Por otra parte, quiero aclarar que esta investigación no es solo el fruto de la mera búsqueda, recopilación y selección de datos, sino que también es resultado de una experiencia de vida. La escritura, los pensamientos y el análisis se vieron interrumpidos por acontecimientos personales que me permitieron un acercamiento otro al horizonte de sentidos que construye el arte que, entre otras cosas, me permitió reformular mi lugar en el mundo y desde ahí entender los alcances del tipo de arte que aquí analizo. Pues más allá de lo que podía o no ver, cuestionar, entender, repensar con un aparato crítico que construía para esta investigación, también me percaté que mi propia posición frente a los sujetos y el objeto de estudio estaría atravesada no sólo por el corpus teórico y abordaje metodológico que aportan diferentes disciplinas que he estudiado (antropología social, gestión cultural, teoría del arte), sino también por experiencias personales que me mantuvieron en un duelo intenso que marcó notables cambios en mi vida. Mi lugar de enunciación no podría ser otro, buscar sentido donde parecía no haber más que nostalgia y penumbra.

Por ello, el acercamiento al arte de acción social supuso muchos retos que me enfrentaban a mi propia relación con “los otros” y mi visión del mundo, que me hizo experimentar desde otros significados la pertenencia a un grupo, a una sociedad, a un país doliente como yo. De esta forma, hablar del arte de acción social resultó una oportunidad para enriquecer mi propia experiencia sobre la construcción de sentido, me permitió ver mis propias necesidades y deseos de seguir aquí. Soy consciente de que el precio de mi experiencia subjetiva podría impedirme ver con claridad las resonancias de este tipo de arte en lo social o seleccionar sólo algunas prácticas para ser estudiadas. En específico, aquellas que replantean el lugar de los

otros y la noción de localidad tanto en la producción como en la distribución y recepción de los contenidos artísticos.

No obstante, intenté compensar los riesgos que conlleva el exceso de parcialidad y decidí usar las nuevas tecnologías para acceder a una gran cantidad de información, muchas veces almacenada y ordenada por los propios artistas, colectivos, espacios, instituciones o eventos, a través de blogs y webs. Los catálogos y publicaciones en diversos medios (ediciones papel, videos, *podcasts*, foros y redes sociales como Facebook) también han sido una fuente de gran utilidad.

A todos estos referentes llegué rastreando vínculos entre agentes, eventos, temas y convocatorias. Las afinidades las encontré en el uso de una narrativa sobre lo social y en torno a la noción de “lo público”, entre éstas sobresalen: 1) la necesidad de recuperar lo público en su dimensión espacial, a través de procesos colaborativos y trabajo en red; 2) reubicar el lugar del sujeto como agente de cambio, considerando sus propias fortalezas y debilidades, así como sus vínculos afectivos en su entorno, y; 3) impulsar la creación de políticas culturales que promuevan lo público como bien común.

Estos intereses también prevalecen tanto en la Secretaría de Cultura como en la Secretaría de Desarrollo Social de la Ciudad de México durante el período que aquí se estudia, un sexenio marcado por profundos cambios sociales y sucesivas crisis económicas y políticas.²⁶ La mayoría de las actividades que logré identificar surgieron como acciones de respuesta a este contexto de precariedad y adversidad

²⁶ No obstante, la forma en la que se enuncia y expresa en el dominio de lo público hace la diferencia entre lo que desea el agente desde una gestión crítica del arte y el agente desde la gestión cultural gubernamental, como veremos más adelante en el capítulo 3.

que no sólo dificulta el desarrollo de cierto tipo de proyectos y potencial creativo, sino que son un foco de violencia para prácticas disidentes, activistas, críticas. También sobresale en el mapa una forma de organización colectiva, debido a que la mayoría de estas respuestas son resultado de colaboraciones, reuniones, encuentros entre agentes que a su vez tienen sus propias conexiones y ramificaciones entre sí.

El seguimiento de estas redes delimito el enfoque y acotación final de esta investigación, porque conforme trazaba el mapa pude visualizar la materialización de una relación de agencia tal y como la entiende Alfred Gell, la cual surge cada vez que la acción de un individuo es provocada por la acción de otro. El resultado del proceso artístico de este tipo de arte sería así un índice, en el sentido que nos indica algo; es decir, cómo afecta a la vida social de las personas y cómo con ello se puede provocar o incitar un cambio en la forma de concebirla. La cartografía de esta forma, permitió visualizar a los actores como agentes que provocan y que son afectados por otros, que construyen una red que producen territorio, re-territorializando prácticas, convirtiendo los lugares y comunidades de intervención en nodos, puntos estratégicos donde se controla o reorienta la distribución del objeto y su capacidad de afectar.

Ahora bien, cabe destacar que para entender las relaciones que se establecen entre los agentes, éstas deben ser analizadas en el marco de contextos específicos, es decir, desde el lugar de enunciación del sujeto que actúa. Para el caso de esta investigación, fue necesario hacer una revisión sobre los sentidos que adquiere lo público desde la formulación de las políticas culturales gubernamentales y el tipo de agencia social que se promueve. Dichas formulaciones son importantes

en la medida en que la producción del arte de acción social interesado en el tema de lo público intenta activar otros sentidos, reterritorializando experiencias desde otras formas de estar y pensar dicha noción. En otras palabras, es necesario entender primero cómo se configura lo público en la Ciudad de México desde el ámbito específico de las políticas culturales durante el período que va del 2012 a mediados del 2018, para después ver qué tipo de (contra)propuestas emergen desde el terreno del arte.

3. Mapa para entender el arte de acción social en la era global.

¿Cómo se concibe y vive hoy “lo público” en la Ciudad de México en su forma predominantemente neoliberalista? ¿Cuál es el potencial del arte para intervenir críticamente en este debate e incitar nuevas agencias en “lo público” que posibiliten lugares otros de enunciación?

Los procesos culturales, sociales, económicos y políticos contenidos en los que se ha llamado la globalización impulsaron, desde inicios de los años noventa, una reorganización territorial que impacto sobre la construcción y conceptualización del espacio público urbano en la Ciudad de México. Lo cual, afectó también al terreno de lo subjetivo, es decir, los modos de narrar y los sentidos adjudicados al pasado y el futuro, la forma de organizar las prácticas de la vida cotidiana, la percepción y el uso del espacio, así como los modos de identificación y acción política en la ciudad.

Según el urbanista, Fernando Carrión,²⁷ el triunfo de la globalización como relato inevitable provoca que lo público en su dimensión territorial se encuentre en constante peligro debido, principalmente, por un aumento de la privatización de lo público que favorece el esquema neoliberal, constituyendo los espacios en primer lugar económicos (como mercancía) y en segundo de convivencia. Es decir, que la reorganización territorial que hoy se vive debido a lo que el geógrafo norteamericano, David Harvey denomina “capitalismo por desposesión”, donde

²⁷ Fernando Carrión, “El espacio público es una relación, no un espacio”, en Patricia Ramírez Kuri (coord.), *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, México, UNAM-IIS, 2016, pp.13-51.

mercantilizar el espacio, aumentar la productividad, hacer competitivas sus actividades, reducir Estado y agrandar mercados, son vertientes de las nuevas formas de operar del mercado mundial, que impacta necesariamente sobre la construcción y conceptualización de lo público urbano.

Además, señala la socióloga Alicia Ziccardi, “entre los efectos espaciales que generan las políticas económicas neoliberales aplicadas en las últimas décadas se observa el hecho de que las ciudades se hallan divididas, fragmentadas, segmentadas, aun cuando estos son rasgos que las ciudades latinoamericanas siempre han tenido y que en todo caso se acentúan cada vez más.”²⁸

Estás condiciones inevitablemente afectan los procesos subjetivos y el sentido común que le dan forma a las vidas de los mexicanos; siendo el dominio de “lo público” donde es controlada y constreñida las relaciones con la otredad, donde la condición del entendimiento empático es filtrada por sentimientos de desconfianza, odio y violencia tanto física como simbólica.

En otras palabras, este nuevo orden social promueve lo que la socióloga Rossana Reguillo denomina, “...una crisis de “lo propio” frente a las noticias de otras formas de vida, otras realidades, otros esquemas organizativos”.²⁹ En el fondo, afirma la socióloga, “...la disputa es una versión que mantiene, en lo sustantivo, la permanencia de la –supuesta- homogeneidad comunitaria frente a la amenaza del hereje, el disidente, el loco, el extranjero, el anómalo, el otro diferente”³⁰

²⁸ Alicia Ziccardi, “Espacio público y participación ciudadana. El caso del Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial de la Ciudad de México”, en *Gestión y Política Pública*, Volumen Temático 2012: Políticas públicas, periferias urbanas y participación ciudadana, CIDE, pp. 187-226.

²⁹ Rossana Reguillo, “El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada”, en *Revista Anàlisi* n. 29, 2012, 63-79.

³⁰ *Idem.*

Este agudo proceso de exclusión y segregación social, espacial y cultural, que se puede observar en la Ciudad de México está asociada, principalmente, pero no exclusivamente, a las condiciones de desigualdad derivadas de las nuevas dinámicas económicas y sociales, entre las cuales interesa resaltar aquí las diferentes formas de precarización laboral, el crecimiento desmedido de los cinturones de miseria, la pauperización de los espacios del tránsito urbano, el incremento de la violencia y la inseguridad urbana, la fuerte presencia de la economía del delito y la fragilidad de una democracia local que avanza lentamente en la construcción de una dinámica social capaz de neutralizar la actual polarización social.³¹ Los efectos que genera la extrema desigualdad en el acceso y la calidad de los bienes y servicios colectivos urbanos intensifican o agravan la fragmentación económico-social.³²

Aunque, al mismo tiempo hay que considerar que no existe una tendencia única en relación con la desigualdad, tal y como observa el economista Ugo Pipitone,³³ y que corroboran los estudios de Ziccardi arriba mencionados, pues en el caso de la ciudad, en las últimas dos décadas se registran procesos alentadores propios de una ciudad de derechos en la que se crean condiciones de mayor igualdad y equidad social, creciente empoderamiento de las mujeres, mayor visibilidad y atención de las demandas de los pueblos indígenas, presencia de

³¹ Luis Reygadas y Alicia Ziccardi, "México: Tendencias modernizadoras y persistencia de la desigualdad", en Rolando Cordera (coord.), *Presente y perspectivas: Historia crítica de las modernizaciones*, México, FCE-CIDE-CONACULTA-INEHRM, 2010, t.7.

³² Para Andrés Solimano, la desigualdad, a diferencia de la pobreza, es un concepto relacional que alude a diferencia de ingresos, a la dispersión de una distribución, sea del ingreso, del consumo o de cualquier otro indicador social que se considere. Véase Andrés Solimano (comp.). *Desigualdad social, valores, crecimiento y el Estado*, México, 2000, FCE.

³³ Ugo Pipitone, *El temblor interminable: Globalización, desigualdad, ambiente*, México, CIDE, 2004, pp. 228.

nuevas organizaciones de personas con capacidades o preferencias sexuales diferentes, jóvenes que reivindican espacios para la cultura y la recreación, entre otros.

Bajo estas nuevas condiciones, los espacios públicos pasan a ser componentes de la estructura urbana valorados por su potencial para generar procesos de socialización que contrarresten las fuertes tendencias disgregadoras que existen en la sociedad. Es por ello, que los procesos de creación o recuperación de diferentes tipos de espacios públicos de la ciudad (plazas, jardines, calles, zonas culturales y deportivos), realizados con participación comunitaria (vecinal y barrial,) constituyen el centro de intervención de algunas políticas públicas, así como de gestores del arte y la cultura que de forma individual y/o colectiva, intentan activar nuevos mecanismos de convivencia.

Teniendo en cuenta este escenario y para propósitos de esta investigación se entenderá lo público, tal y como lo define la socióloga Nora Rabotnikof:³⁴

- 1) Lo que es de utilidad común a todos, lo que atañe al colectivo, lo que concierne a la comunidad y por ende a la autoridad de allí emanada.
- 2) Lo que es y se desarrolla a la luz del día, lo manifiesto y ostensible en contraposición a aquello que es secreto, preservado, oculto [...]
- 3) Lo que es de uso común, accesible para todos, abierto.

Así, el lugar de interés común, de visibilidad y de uso común a todos, es contrario a lo individual y particular, a lo secreto y oculto, y a lo cerrado y clausurado

³⁴ Nora Rabotnikof, “*Discutiendo lo público en México*”, en ¿Qué tan público es el espacio público en México? Editorial Porrúa, FLACSO: México, 2010, pp. 25-56.

que estarían ligados al ámbito privado. En estos términos, el concepto de lo público trasciende lo espacial y territorial, aunque el espacio y el territorio se conforman como una de las dimensiones desde donde se expresa. De hecho, las políticas culturales necesitan el espacio físico para materializarse, pues es allí donde opera la distribución del sentido que se asigna a la cultura, donde se producen o no las condiciones para generar procesos de agencia.

Ahora bien, cabe destacar que las relaciones sociales que se despliegan en esos espacios públicos son redefinidas constantemente no sólo en función de la capacidad organizativa y de apropiación que tienen los actores sociales que en él intervienen, sino también a partir de su calidad, es decir, de las condiciones materiales que los sustentan. Pues, tal y como señala la antropóloga María Ana Portal, "...si el espacio público es un elemento intrínseco de la ciudadanía, y la ciudadanía tiene como ámbito de expresión lo público, la condición material y simbólica del espacio público es determinante en las formas que asume dicha ciudadanía...".³⁵

Aunado a lo anterior, - y como resultado lógico de la diferenciación social y cultural- aparecen concepciones diversas sobre lo que es el espacio público, y muchas veces los actores sociales no comparten una misma idea al respecto, y cómo debe usarse. En ese sentido, para la antropóloga Angela Giglia y el sociólogo Emilio Duahu, estas divergencias producen un *estatuto ambivalente* a la propia noción de espacio público, pues la ciudad parece funcionar bajo diversas reglas que

³⁵ María Ana Portal "El espacio público: ¿De quién y para quién es?, en Patricia Ramírez Kuri (coord.), *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, México, UNAM-IIS, 2016, pp.365-388.

hacen que sus habitantes que se trasladan por la metrópoli en realidad pasen de un orden urbano a otro, generando con ello la idea de desorden.³⁶

Tomando en cuenta esta diversidad, metodológicamente resulta interesante mirar el espacio público desde los actores sociales que interactúan y comparten sus tiempos de ocio, recreación, descanso, etc., y que transforman lo público a través de sus prácticas y hábitos, con el fin de re-conocer las reglas que enfrentan y negocian para habitar y estar en esos espacios. En ese sentido, centro mi investigación en dos coordenadas y, paralelamente, indago posibles desplazamientos:

- a) Por un lado, analizo cómo el arte genera una forma de significar la noción de lo público en su dimensión espacial, para incidir en la construcción de escenarios que favorezcan procesos de agencia, mediados por traducciones y negociaciones que les permiten a los sujetos identificar e imaginar otras realidades posibles.
- b) Y, por otro, reflexiono sobre la forma en qué la diversidad de concebir lo público –en ocasiones opuesta y conflictivas–entre los diversos grupos sociales, es la materia prima de investigación e intervención de las prácticas artísticas, cuyos abordajes posibilitan explorar una diversidad de dimensiones individuales, colectivas, materiales y simbólicas que suceden en la ciudad. Es decir, permiten entender que el espacio público no es homogéneo y que la forma de concebirlo es una construcción cultural que cambia a lo largo de la historia. Y esto

³⁶ Emilio Duahu y Ángela Giglia, *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, México, Siglo XXI, UAM-Azcapotzalco, 2008.

implica, rescatar las historias y las experiencias de sus habitantes a partir de relatos, identidades, conflictos y situaciones diversas.

A partir de ahí, me interesa dar cuenta sobre cómo operan las prácticas artísticas al entrecruzarse con otros campos discursivos, qué recursos movilizan y activan, qué aportan en específico las prácticas artísticas al debate de “lo público”, qué fuerzas pueden convocar, qué flujos provocan.

Ahora bien, desde mi perspectiva y debido a la relación que deseo realizar entre las políticas culturales y la configuración de “lo público” en el contexto actual de la ciudad, resulta importante considerar que en los últimos años existe un interés por configurar políticas culturales participativas y colaborativas para construir lo público como espacio de manifestación y expresión, aunque en la práctica se observa una fuerte tendencia en fomentar el uso del espacio público como lugar de encuentro social-recreativo, de cohesión social y de recuperación del tejido social. Lo cual, sin duda, contribuye a la elaboración de sentido de pertenencia de los habitantes, sobre todo algunos programas que, como reviso más adelante, en su intento por generar nuevas relaciones con la ciudadanía han construido una red de alianzas y colaboraciones con grupos de vecinos, artistas y académicos, trasladando formas de organización y manifestaciones públicas a las instituciones. Un logro que permite pensar en las posibilidades que tiene la gestión del arte y la cultura para incidir en el debate crítico de lo público en la ciudad. Aunque, al mismo tiempo, se puede observar que en muchas ocasiones los intereses sociales no coinciden con los planteamientos de las políticas públicas, o bien, se dan fallas en

la implementación de propuestas que, aun siendo interesantes, terminan fracasando.

Fundamentalmente en el campo de las políticas culturales, esto hace que se las considere en un sentido más amplio, es decir, trascendiendo los límites del Estado para situarse en un cruce amplio, conflictivo y contradictorio, con otras políticas provenientes de ámbitos “autónomos” de la “sociedad civil” o del mercado.³⁷ Aunado a ello, es importante destacar que la presencia pública de una “política cultural” depende de muchos factores, como el “enfoque” que presente la misma o bien los grupos sociales que interpele; sin embargo no es tampoco un detalle menor la cuestión de la configuración “espacial” desde donde la misma pueda emplazarse. Por ello, es importante reconocer que la iniciativa para formular una política pública no siempre nace del Estado, sino que también puede surgir de distintos grupos de la sociedad.³⁸

Tomando en cuenta estos aspectos, analizaré en primer lugar la construcción de la noción de “lo público” desplegada desde el gobierno de la Ciudad de México, así como su correlato en la política cultural estatal. Para después, enfocarme en el sentido que adquiera dicha noción en distintas prácticas de arte desarrolladas en la Ciudad de México del segundo semestre del 2012 al primer trimestre del 2018.

³⁷ Arturo Escobar, Sonia Álvarez y Evelina Dagnino, *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Madrid, Ed. Taurus e ICANH, 2001.

³⁸ No obstante, a pesar de que el Estado no siempre es la fuente de estas políticas, sí es la instancia que asegura su aplicación, determinando en gran medida quiénes tienen el poder de precisar los significados y a su vez influir en la aceptación o el cuestionamiento de las relaciones de poder imperantes.

3.1. El sentido de “lo público” en las políticas culturales en la Ciudad de México.

En materia de política cultural durante los últimos cinco años el gobierno de la Ciudad de México, a cargo del Dr. Miguel Ángel Mancera, cabe destacar dos acciones que afectan la configuración del espacio público como lugar de expresión ciudadana: 1) el incremento de financiamiento de la iniciativa privada, cuyos criterios de regulación y control incluyen una visión urbano-esteticista que adapta los espacios para la ejecución de ciertas prácticas sociales con la exclusión de otras, y; 2) el desarrollo de programas a través de los cuales se imponen un conjunto de reglas -aunque no haya consenso sobre de ellas ni interés en crearlos- que generar procesos de participación entre los usuarios de un espacio. Lo cual, incide inevitablemente en la percepción que se tiene de la infraestructura cultural.³⁹

Incluso, a pesar de las sugerencias que varios académicos y analistas realizaron a finales del 2012 a cargo del gobierno de Marcelo Ebrard en la ciudad, vertidas en el *Libro Verde para la institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México*,⁴⁰ cuyo objetivo fue revisar el papel

³⁹ La magnitud de la oferta e infraestructura de la Ciudad de México se puede rastrear en el Atlas de Infraestructura Cultural de México 2010, en que se registran la existencia de 310 sitios arqueológicos, 5 de ellos abiertos al público, y un universo estimado de 7,000 monumentos históricos, 6,979 monumentos del siglo XX y XXI catalogados con valor artístico por el Instituto Nacional de Bellas Artes, 22 inmuebles religiosos y 23 áreas naturales protegidas. Se registran además diversas áreas de valor ambiental, entre las que destacan el Bosque de Chapultepec, los bosques urbanos, los parques público y 3 zoológicos. La Ciudad cuenta con 153 museos -siendo los más relevantes el Museo Nacional de Antropología, el Museo Nacional de Historia “Castillo de Chapultepec” y el Museo de Historia Natural, además de 131 teatros y 224 centros culturales, que dan cuenta de la vitalidad de la infraestructura cultural actual.

⁴⁰ El Libro Verde fue un estudio pedido por el gobierno de Marcelo Ebrard, para reiterar su adhesión a los lineamientos de la Cumbre Mundial de Gobiernos Locales y Regionales 2010 (CGLU) que consideran a la cultura como “el cuarto pilar de desarrollo sostenible”, ubicado después del crecimiento económico, la inclusión social y el equilibrio medioambiental. Estuvo coordinada por

progresista que cumple la cultura dentro de la democracia y el debate público, en el gobierno sucesivo liderado por Mancera, se dieron prioridad a dos paradigmas y principios de actuación contrapuestos: las orientadas al desarrollo económico urbano (bajo el paradigma de las ciudades creativas) y las orientadas a la ampliación de derechos culturales⁴¹ a través de la participación e intervención ciudadana.

Estas políticas se plasman desde la creación de la Secretaría de Cultura⁴² que en el 2003 fijó una condición para todas sus actividades: dar cumplimiento a los derechos culturales de los ciudadanos.⁴³ Condición que a nivel internacional fue respaldado por la incorporación de México en la Agenda 21 de la Cultura,⁴⁴ con el objetivo de desarrollar proyectos para la cohesión social; la defensa de la diversidad y fomento de la tolerancia; la generación de riqueza y fomento de empleo creativo;

Eduardo Nivón Bolán, Rafael Mesa Iturbide, Carmen Pérez Camacho y Andrés López Ojeda, y contó con la participación de Rosalía Wincour, Ernesto Piedras, Néstor García Canclini, entre otros investigadores.

⁴¹ El debate se inició en la Conferencia Mundial de Políticas Culturales celebrada en 1982 en la Ciudad de México, en la que se ubicó a la cultura en el centro de las problemáticas del desarrollo. Este debate se ha gestado a través de agencias internacionales y con la participación de cientos de intelectuales y académicos, promovidos por la UNESCO y el PNUD, y al que se han incorporado actores como la CEPAL, el BID y el BM.

⁴² Datos sobre la transformación de la institucionalidad pública vigente de la cultura en la Ciudad de México: Socicultur fue creada en 1941, y hasta 1997 fue la Dirección de Acción Social, Cívica y cultural, dentro de la Secretaría de Educación, Salud y Desarrollo Social del Departamento del Distrito Federal. En 1997, se creó el Instituto de Cultura de la Ciudad de México (ICCM) y en el mes de octubre de 2003 se publicó la Ley de Fomento Cultural del Distrito Federal que dio lugar a la constitución de una Secretaría de Cultura (SC) que sustituyó ICCM, como ente rector de las políticas culturales de la Ciudad de México.

⁴³ Como: 1) el derecho a la identidad y patrimonios culturales, 2) el derecho a la referencia a comunidades culturales, 3) el derecho al acceso y participación en la vida cultural, 4) el derecho a la educación y formación, 5) el derecho a la información y comunicación, y 6) el derecho a la cooperación cultural.

⁴⁴ La Ciudad de México forma parte de la Agenda 21 de Cultura desde el año 2012, incorporación que se estableció bajo el gobierno de Marcelo Ebrard. Dicho documento es clave en el contexto internacional de políticas públicas de fomento y desarrollo de la cultura que, a su vez, fue aprobada el 8 de mayo del 2004 por el IV Foro de Autoridades Locales para la Inclusión Social de Porto Alegre, en el marco del primer Foro Universal de las Culturas. Los contenidos de dicha agenda se pueden resumir temáticamente en: 1) Cultura y derechos humanos, 2) Cultura y gobernanza, 3) Cultura, sostenibilidad y territorio, 4) Cultura e inclusión social y 5) Cultura y economía.

y la eliminación de las desigualdades formativas y en el acceso a las nuevas tecnologías.

Como referencia concreta en la ciudad, surgió la Carta por el Derecho a la Ciudad,⁴⁵ iniciativa que negociaron en 2007 con el Gobierno del Distrito Federal diversas organizaciones del movimiento urbano popular⁴⁶ y que se concretó en el 2010, con el objetivo de garantizar el reconocimiento legal y la implementación de estos nuevos derechos humanos, mediante un proceso participativo transversal e intersectorial.

Para dar seguimiento a este nuevo derecho, en el Programa de Fomento y Desarrollo Cultural 2014-2018 (en adelante, PFDC), con Eduardo Vázquez Martín como director de la Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, se estableció que la política cultural de la Ciudad de México debe tener como punto de partida el reconocimiento de los derechos culturales de las y los capitalinos, por lo que debe “...garantizar el respeto a la pluralidad y la libertad de expresión, fortalecer las relaciones entre agentes y creadores artísticos y culturales de la ciudad, aumentar la equidad de oportunidades en materia cultural y, sobre todo, contribuir al restablecimiento del tejido social y a la creación de ciudadanía y de sentimiento de comunidad en nuestra ciudad”.⁴⁷ Entendiendo la cultura como “un aspecto fundamental del desarrollo humano que permite, mediante diálogos horizontales, el

⁴⁵ Disponible en www.hic-al.org

⁴⁶ Se conformó el Comité Promotor de la Carta de la Ciudad de México por el Derecho a la Ciudad, inicialmente integrado por el Movimiento Urbano Popular de la Convención Nacional Democrática, la Secretaría de Gobierno del Distrito Federal, la Coalición Internacional para el Hábitat-América Latina y la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal; posteriormente se incorporan el Espacio de coordinación de Organizaciones Civiles sobre Derechos Económicos, Sociales y Culturales y la Procuraduría Social del Distrito Federal.

⁴⁷ Eduardo Vázquez Martín, *Capital Social. Programa de Fomento y Desarrollo Cultural 2014-2018*. Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2014, pp. 164.

fortalecimiento del sentimiento de ciudadanía y la construcción de una ética a partir de la convivencia solidaria, participativa, tolerante y respetuosa de las múltiples identidades grupales e individuales de los ciudadanos, por lo que tienen a reforzar el tejido social en un país descompuesto por la violencia e inmerso en una profunda crisis de valores”.⁴⁸

El principal objetivo de este programa fue impulsar propuestas socioculturales de la sociedad civil a través de financiamiento de proyectos presentados y elaborados por los interesados- un mecanismo similar al implementado por el Banco Mundial mediante los fondos participativos desde la década de 1990- y promover una red nacional de organizaciones culturales interconectadas, que afianzarán el tejido social, el asociativismo y las identidades de las comunidades más vulnerables.

Para alcanzar dicho objetivo, en el PFDC se estableció que el sentido de la política cultural para el sexenio de Mancera tenía que ser programático, en cuanto a que debía producir proyectos, programas y acciones, así como atender integralmente todo el ciclo de la producción de bienes culturales, es decir, producción, circulación, conservación y consumo.

En paralelo, en el eje 4. Habitabilidad y Servicios, Espacio Público e Infraestructura, del Programa General de Desarrollo del Distrito Federal 2013-2018, se estableció como tarea fundamental “...recuperar y habilitar (los espacios públicos) para su utilización en beneficio del arte y la cultura”, “como elementos sustantivos de un proyecto cultural incluyente”, así como “...lugares que deben

⁴⁸ Eduardo Vázquez Martín, *op.cit.*, p. 166.

servir para fortalecer el tejido social, sobre todo en los barrios de las colonias populares de la ciudad”. En ese sentido, se propone como línea de acción: “Impulsar estrategias que acompañen el desarrollo de nodos y corredores que incorporen soluciones basadas en transporte no motorizado, reconociendo al peatón como el factor central de la movilidad urbana.”⁴⁹

Ahora bien, de los retos pendientes del sexenio anterior que abarcó del año 2007 al 2012, respecto a los espacios públicos y desplegados en el eje “Intenso movimiento cultural”, se propuso dar seguimiento a las siguientes políticas:

- 1) Recuperar el dinamismo de los espacios públicos mediante actividades como cine, grupos de teatro, danza, bibliotecas comunitarias, preservación de la memoria histórica y demás acciones que propongan las propias comunidades.
- 2) Fortalecer la participación de la ciudadanía, organizaciones civiles, actores públicos, privados y sociales, nacionales e internacionales, para generar mecanismos de financiamiento que permitan captar recursos públicos y privados, para: “...hacer de la Ciudad de México una capital cultural con la presencia de festivales internacionales en los espacios públicos de las colonias y barrios populares y consolidar las acciones en materia de corredores turísticos”.⁵⁰

A partir de estos objetivos que, a su vez, responden a la Ley de Fomento Cultural,⁵¹ se generaron programas y proyectos que supuestamente permitirían

⁴⁹ Disponible en: <http://www.sideso.cdmx.gob.mx>

⁵⁰ Programa General de Desarrollo del Distrito Federal 2007-2012, Eje 5. Intenso movimiento cultural.

⁵¹ La Ley de Fomento Cultural se puede consultar en <http://cgservicios.df.gob.mx/prontuario/vigente/r2846.htm>

alcanzar metas a corto, mediano y largo plazo. No obstante, en la práctica no se ha adoptado la institución de los derechos culturales, aunque en el discurso se reconozcan su fundamento. En cambio, las políticas culturales se han desarrollado como dinámicas normativas de intervención pública para promover la ciudad como lugar creativo y, por ende, sus espacios públicos como lugares de encuentro y recreación. Lo cual, no permite generar mecanismos de participación y colaboración con los ciudadanos para mejorar las condiciones de sus localidades (barrios, colonias, comunidades, etc.), tal y como se anuncia.

Como ejemplo de dichas políticas se pueden destacar los siguientes proyectos:

1. Laboratorio para la ciudad.

A mediados del 2013, Miguel Ángel Mancera presentó el Laboratorio de la Ciudad (de aquí en adelante, Lab CDMX) como el área experimental del gobierno de la Ciudad de México, cuya dirección quedó a cargo de Gabriella Gómez-Mont,⁵² fundadora junto con la arquitecta Clora Romo.

De acuerdo con la página oficial del Lab CDMX,⁵³ se trata de una estructura “...flexible y ágil, con capacidad de respuesta rápida y operativa, pero también de reflexión y de formulación de provocaciones [...] Además de incubar proyectos pilotos e impulsarlos de manera transversal en distintas dependencias del GDF,

⁵² Artista visual, escritora y directora de cine documental. Fundadora de Tóxico Cultura, Cine Abierto, Días de Documental, Laboratorio Curatorial 060, donde trabajó junto con Javier Toscano, cofundador de Nerivela. Tras una reunión con Mancera, Gómez-Mont junto con la arquitecta Clora Romo idearon la idea del Laboratorio para la Ciudad, que fue inmediatamente aceptado por el Jefe de Gobierno. El Laboratorio se convirtió en el primer Laboratorio en Latinoamérica, el primero en una ciudad emergente y el primero en una megalópolis.

⁵³ Disponible en <https://labcd.mx/el-laboratorio/>

también investiga, recopila y traduce buenas prácticas e ideas probadas en otros lugares del mundo para adecuarlas y probarlas en nuestro peculiar contexto local”.⁵⁴

Así, el Lab CDMX nace como propuesta de una nueva institucionalidad pública que busca crear una nueva relación entre el gobierno y la ciudadanía mediante el desarrollo, la facilitación y la promoción de procesos de participación e innovación.

Está dividido en las siguientes áreas: Ciudad Abierta, Ciudad Peatón, Creatividad Urbana, Datos Abiertos, Espacio Público, Gobierno Abierto, Innovación Cívica y Sesiones de Azotea.

Algunos de los experimentos de Innovación Cívica incluyen: Hack CDMX, Código para la Ciudad de México, Ideas Milpa Alta y Plataforma de Gobierno Abierto CDMX. En tanto, los experimentos de creatividad urbana son: Hacedores CDMX; Artefacto Urbano, Sesiones de Azotea y Exploraciones para una Megalópolis.

Si bien, el estudio del Lab CDMX requiere mayor análisis para poder discernir sobre las nuevas relaciones que el gobierno mantuvo o no con la ciudadanía, así como con el propio sector de las industrias creativas;⁵⁵ se puede observar una relación débil con su contexto inmediato, en tanto que los programas responden más a políticas culturales que hacen hincapié en el uso recreativo y de consumo del espacio urbano que en aquel donde dar lugar a la expresión pública o a la cohesión social, dejando de lado su relación con el desarrollo urbano y los procesos de

⁵⁴ Mercedes López, Entrevista para la Agencia Informativa Conacyt, 19 de febrero de 2015. Disponible en <http://www.conacytprensa.mx/index.php/tecnologia/tic/844-laboratorio-para-la-ciudad-innovacion-civica-y-creatividad-urbana>

⁵⁵ Según el Lab CDMX, México es el único país Latinoamericano que está en la lista de la ONU de sociedades cuyas industrias creativas son un motor importante: casi el 8% del PIB viene de esas industrias, y una parte importante se concentra en la Ciudad de México.

construcción de ciudadanía. En ese sentido, considero que el papel del Lab CDMX no debería estar enfocado sólo en activar espacios efímeros de recreación, sino también en reactivar el espacio público devolviéndole todo su significado como soporte de manifestación y expresión.

Así, bajo esta idea de recuperar el espacio público, se puede observar como el equipo de trabajo del Lab CDMX funge como mediador y traductor entre diferentes agentes y políticas culturales, para configurar un tipo de ciudad creativa, que impulsa, sobre todo, el diseño, la investigación y la construcción de empresas culturales. Bajo dicho interés el equipo de trabajo del Lab CDMX en conjunto con el Gobierno de la CDMX y la ONG Design Week Mexico (en adelante, DWM),⁵⁶ lograron que México fuera la Capital Mundial del Diseño 2018 (en adelante, WDC CDMX 2018), la cual fue otorgada por la fundación World Design Organization (WDO)⁵⁷ en el 2015, para convertirse en la primera metrópoli de América Latina en recibir esta distinción.⁵⁸

⁵⁶ Design Week México es una organización sin fines de lucro que busca promover el diseño y la creatividad como motores de cambio y desarrollo social, cultural, económico y ambiental en nuestra sociedad. Desde su creación en el año 2009 organiza anualmente en otoño un evento que convoca a diseñadores gráficos e industriales, arquitectos, interioristas y artistas para presentar sus proyectos y promover la ciudad a través del diseño reflexivo, prácticas comerciales colaborativas y compromiso comunitario. Su director es el arquitecto Emilio Cabrero que junto con el arquitecto Marco Coello fundó el DWM, ambos egresados de la Universidad Anahuác. Información disponible en su web <http://www.designweekmexico.com/nosotros.html>. Consultado en marzo del 2018.

⁵⁷ La World Design Organization es una organización internacional no gubernamental que promueve el diseño como una disciplina que ayuda a mejorar la calidad de vida de las personas. Está conformada por asociaciones de profesionales, sociedades, instituciones educativas que tiene como objetivo impulsar el diseño como herramienta para mejorar las condiciones de vida de ciudades y comunidades.

⁵⁸ Designación otorgada bianualmente a las ciudades que, a través del diseño, buscan soluciones efectivas para mejorar la calidad de vida de sus habitantes. Entre las ciudades que han sido reconocidas por la Organización Mundial del Diseño se encuentran Torino, Italia; Seúl, Corea; Helsinki, Finlandia; Ciudad del Cabo, Sudáfrica; y, Taipéi, China.

Específicamente, el trabajo del Lab CDMX fue hacer un estudio cualitativo sobre las condiciones socioeconómicas de la ciudad de cara a su designación como lugar de diseño. Para ello, contó con el apoyo de la Coordinación de Asuntos Internacionales de la Ciudad de México y la oficina de proyectos creativos Buró-Buró,⁵⁹ Desafortunadamente el documento no es público y no se puede consultar las iniciativas y proyectos en vías de desarrollo que se presentaron de instancias del Gobierno de la CDMX, incluyendo la Secretaría de Medio Ambiente, la Autoridad del Espacio Público,⁶⁰ la oficina de Comunicación Social, entre otras. Aunque sí se presentaron proyectos implementados en obras de regeneración urbana como el rescate de la Segunda Sección del Bosque de Chapultepec, la red de movilidad como el sistema EcoBici y el desarrollo de la marca ciudad “CDMX” y su “impacto en términos de identidad de la ciudad y sus habitantes.”⁶¹

Por su cuenta, el DWM en su papel de Comité Organizador de WC CDMX 2018, quedó a cargo de la programación sobre el impacto del diseño en la ciudad, tanto en sus condiciones materiales como simbólicas, con el objetivo de “...promover el diseño socialmente responsable como una práctica que genera oportunidades, restablece la dignidad, transforma con respeto y preserva lo valioso.”⁶² En su programación se puede encontrar un énfasis por integrar en cada

⁵⁹ Buró-Buró es una oficina y editorial dedicada al desarrollo de proyectos culturales que van desde publicaciones hasta nuevas plataformas de divulgación, educación y reflexión de las artes y la cultura.

⁶⁰ Creado en septiembre de 2008 como autoridad desconcentrada del gobierno de la ciudad de México y a partir de junio de 2010 quedó adscrita a la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda (SEDUVI). Su propósito es “atender la gestión integral del espacio público de la ciudad de México, entendiendo por espacio público las áreas para la recreación pública y las vías públicas, tales como: plazas, calles, avenidas, viaductos, paseos, jardines. Bosques urbanos, parques públicos y demás de naturaleza análoga”. Disponible en <http://aep.cdmx.gob.mx/programas>

⁶¹ <http://www.wdcdmx2018.com/programa.html#se>

⁶² <http://www.designweekmexico.com/nosotros.html>

agenda actividades que resalten el diseño socialmente responsable y participativo, así como la producción creativa como motor de cambio social, económico y cultural en la sociedad. Es decir, "...como como un proceso social que integra comunidades [...], como un lugar de intercambio cultural y como herramienta de transformación."⁶³

Aunado a esta denominación y el seguimiento de una política dirigida a resaltar la ciudad como lugar creativo, está la Feria Internacional de las Culturas Amigas (FICA),⁶⁴ que en abril del 2018 cumplió 10 años de realizarse en la Ciudad de México. La temática en esta última celebración fue el diseño, en el marco de la designación WDC CDMX 2018. Desde su creación en el 2009 hasta la fecha, la FICA cada año se propone incentivar el uso del espacio público, aumentar la actividad turística y promover a la ciudad como un lugar multicultural e incluyente. Su éxito y justificación para realizarse anualmente a pesar de los recortes de la cultura se evalúa conforme el número de países participantes y la cantidad de asistentes. Al buscar información sobre su incidencia en el uso del espacio público, no encontré registro cualitativo que permitiera conocer cómo ha sido la experiencia del público en calidad de ciudadanos.

De esta forma, se puede observar que las lógicas sociales de estar en lo público quedan mayormente determinadas por actividades y experiencias que, en vez de permitir el encuentro social, la interacción y la construcción de ciudadanía, posibilita una experiencia semejante a la que se tiene en un centro comercial (lugar

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ La FICA surgió en el 2009, bajo el gobierno de Marcelo Ebrard como Jefe de Gobierno de la Ciudad de México, con la colaboración de la Coordinación General de Asuntos Internacionales. <http://www.internacionales.cdmx.gob.mx/FICA2018/index.html>

de propiedad privada de uso colectivo), donde el hincapié se hace más en su uso recreativo o de consumo que en donde se da lugar a la expresión pública.⁶⁵

Así, tras esta revisión del sentido de lo público que se fomenta desde las políticas culturales gubernamentales, surgen mas preguntas: ¿Qué implica ser Capital de Diseño en medio del período de campañas presidenciales, desapariciones forzadas de jóvenes, feminicidios, acoso a periodistas, en suma, en un país devastado socialmente?, ¿Cómo recuperar el espacio público como espacio reivindicativo? O, mejor dicho, ¿cómo dar fuerza a ese uso?, ¿Qué papel juega el artista, creador, gestor en tanto agente crítico, traductor y mediador?

A reserva de exponer más adelante con mayor amplitud las características de aquellas iniciativas que constituyen un entramado de nuevas formas para pensar lo público a través de la gestión crítica de la cultura y del arte, cabe apuntar que en términos de participación ciudadana las políticas culturales aquí revisadas no han logrado sus objetivos, debido principalmente a los siguientes factores: 1) El diseño de un modelo de descentralización y de participación ciudadana concebido a partir del modelo de emprendedor, 2) Por la concepción instrumental de la política cultural adecuada al contexto de la recursividad cultural en detrimento de líneas de acción que den *sentido de lugar*,⁶⁶ a las prácticas sociales que ahí suceden.

Lo cual ha desencadenado una imagen de frontera simbólica entre las acciones del gobierno y las necesidades de la ciudadanía.⁶⁷ La visión de la “cultura

⁶⁵ A estos acontecimientos hay que añadir el progresivo desvío de gastos de los presupuestos culturales a franquicias de eventos deportivos, como la Formula 1, incluidas como actos culturales “públicos” que iban menguando la capacidad presupuestaria para otras actividades y/o manifestaciones culturales.

⁶⁶ *Vida infra, p.80.*

⁶⁷ A nivel nacional se organizo el Programa Cultura para la Armonía, impulsado por los 32 estados del país, bajo la dirección de Rafael Tovar y Teresa, cuyo objetivo fue “...aprovechar toda la

como herramienta de transformación social”, promueve “la participación de diferentes agentes del arte con los “otros” para recuperar lo público”, pero “¿Cómo se visibiliza a aquellos “otros” a quienes se intenta integrar si los siguen “imaginando” como otro circunscripto prudentemente dentro de sus propios límites territoriales? Es decir, ¿Las políticas culturales para la ciudad, permiten que una colectividad tenga la capacidad para operar, conservar y generar proyectos propios en un espacio público específico?, ¿Cómo se logran los acuerdos básicos para este ejercicio?

Y justamente las dificultades de lograr un acuerdo entre diferentes actores, aunado a la nula responsabilidad del cumplimiento de la Carta por el Derecho a la Ciudad, entre las autoridades encargadas de su aplicación: el Jefe de Gobierno; la Secretaría de Cultura; la Secretaría de Desarrollo Rural y Equidad para las Comunidades y las Delegaciones, permiten al antropólogo cultural Néstor García Canclini, definir la vida cultural actual de la ciudad por un proceso continuo de escisiones y oscilaciones que, en palabras suyas: “...nos dejan sin una narrativa organizadora y, por lo tanto, no puede haber una política cultural porque no hay posibilidad de proporcionar una política estructurada para cada lugar y para el conjunto de la zona metropolitana.”⁶⁸

Las cuatro escisiones que García Canclini identifica son:

infraestructura cultural que tiene México y dedicar nuevos recursos, así como concentrar esfuerzos en los programas que requirieran mayor impacto social para la prevención de la violencia. Disponible en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/el-arte-la-cultura-y-aprovechamiento-del-espacio-publico-reconstruyen-el-tejido-social-de-mexico>

⁶⁸ Néstor García Canclini “El horizonte de la cultura, equidad en la Ciudad de México: después del Bicentenario”, *Libro Verde para la institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México*, 2012, pp. 21-33.

- a) La descentralización de las políticas culturales dentro de la ciudad que tiende a escindir a las Delegaciones del gobierno central y al mismo tiempo a las Delegaciones entre sí, en virtud de ser gobernadas por diferentes partidos o corrientes de un mismo partido. Estas diferencias se expresan en políticas presupuestales diversas o en la tendencia a asignar o auto-asignarse responsabilidades políticas para las que no cuentan con personal profesional capaz de asumir asuntos estratégicos y, mucho menos, de ubicar en los asuntos clave de participación ninguna estrategia del conjunto de la ciudad y de la zona metropolitana;
- b) La escisión entre organizaciones, programas, actores y medios de comunicación que conforman una frágil e inestable sociedad civil;
- c) Las políticas culturales nacionales que a su vez están escindidos entre lo público y lo privado, y;
- d) Las políticas culturales para el conjunto de la sociedad fraccionadas a veces en forma radical, por ejemplo, entre las políticas de patrimonio y las políticas de los medios de comunicación.⁶⁹

En el marco de esta investigación cabe destacar las dos primeras escisiones, pues la descentralización y la fragilidad de una sociedad civil en materia de políticas culturales gubernamentales desplegó una serie de iniciativas en los últimos seis años, cuyo origen se halla en un reclamo sobre la necesidad de incluir una mayor

⁶⁹ Néstor García Canclini, *op.cit.*, p. 28-29.

pluralidad de voces tanto en la implementación de propuestas como en la cuantificación de resultados.

Por otro lado, siguiendo las observaciones de García Canclini, el proceso de oscilaciones que encuentra en las temáticas identificadas sobre la gestión de la cultura en la actualidad se encuentran: a) dudas entre el discurso sobre la participación comunal y local de los medios de comunicación; b) dudas acerca del ejercicio de las convenciones y declaraciones de los derechos culturales, y; c) dudas acerca de las posibilidades virtuales de los emprendimientos de autogestión creativa en la economía de la cultura.

En el caso de los emprendimientos culturales se reconoce un contraste entre estas iniciativas y las políticas públicas deficientes que han desatendido los actuales procesos sociales y culturales. Algunos ejemplos de ello se pueden apreciar en la debilidad de los esquemas de financiamiento de las iniciativas civiles y la cancelación de apoyos que se han venido otorgando desde hace varios años, así como la falta de vigilancia de los pocos recursos destinados a fomentar la participación ciudadana.

Sin embargo, a pesar de esta falta de narrativa organizadora de una política cultural para la ciudad que identifica García Canclini, considero que la mayoría de las políticas públicas que intervienen en el espacio público sí establecen una narrativa que fomenta un modelo de “economización e instrumentalización de la cultura”, que emula una corriente dominante en la mayoría de los países neoliberales, para priorizar el rédito económico y electoral sobre las necesidades reales de los ciudadanos y su derecho a la ciudad.

Y esto, se enmarca en un proceso denominado instrumentalización de la cultura que desde finales de los años noventa se incorporó en el desarrollo de las políticas culturales en México. Dicho proceso ha sido ampliamente analizado por el culturalista George Yúdice, en su libro *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global* (2002), en el que identifica cambios epistémicos del entonces nuevo modelo del capitalismo mundializado. A partir de aquí y en función del desarrollo de esta noción, Yúdice retoma en su estudio, la concepción foucaultiana de episteme, para sostener que esta nueva noción de “cultura como recurso” involucra una nueva episteme; es decir, la instalación epocal de una nueva racionalidad fundada sobre la idea de simulacro. Según esta “nueva episteme”, no le quedaría otro lugar posible a la “cultura” que negociar su pertinencia en la generación de nuevos modos de vida productivos y favorables a un orden mundial que no parece dejar fisuras posibles y pensables para la acción. La tesis de Yúdice es que ese estadio de capitalismo avanzado supone una pérdida de autonomía en el ámbito de la cultura y un debilitamiento de la función “rectora” del Estado.

Frente al debilitamiento de lo político-nacional y sus formas modernas de administración y regulación política de la vida, lo económico tiende a absorber el orden del discurso bajo una racionalidad económica: la cultura debe “servir” al mercado; y eso se traduce, como expone Yúdice en: 1) generación de dinero (capital económico) y/o 2) generación de las condiciones mínimas de estabilidad social y política para la generación de dinero (capital social).

De cara a este contexto, lo que se plantea el poscolonialista Homi Bhabha es de alguna manera cercano al texto de Yúdice, pero a diferencia de éste, Bhabha se sumerge en una idea heideggeriana de la cultura. De ahí que sostenga que sólo el

compromiso con la teoría permitiría hoy volver sobre los antagonismos sociales y las contradicciones históricas que traman lo contemporáneo para hacer emerger puentes, lugares de encuentro capaces de incorporar las diferencias culturales y promover formas de hibridez, reconocimiento y negociación. El diálogo que sostiene Bhabha con Heidegger nos remite en todo momento a esa dimensión de la técnica que el filósofo alemán refiere como des-ocultamiento; y que en el ensayo "Construir, habitar, pensar", del cual Bhabha extrae el epígrafe de su libro, traduce como doble dimensión del "construir": edificar construcciones, pero, asimismo, cuidar las maneras de fundar y producir lugares donde sea posible habitar.

Ahora bien, en esta era de post-autonomía (lo cual supone una absorción de lo político-local por las lógicas económicas globalizadas), se abre una nueva posibilidad para la cultura en términos de "performatividad". Sin embargo, para que realmente sea posible una recuperación de lo político, más allá de la instrumentalización de los valores culturales, los medios (es decir, la técnica) deben emanciparse de sus fines; y, en ese sentido, asumir la responsabilidad que supone generar "puentes", "enlaces", "zonas de contaminación" entre los mundos diferentes que traman lo social. Me parece que esta idea le devuelve a la cultura la posibilidad de operar no como "dispositivo" de la economía o del control social, sino como generación de nuevas formas de habitar el mundo.

Se puede, entonces, abrir otra zona de debate, que hoy por hoy se confronta con el evidente fracaso del modelo de nueva izquierda que rearticuló a América Latina en la última década. Quizá no puede ya el artista aspirar a grandes proyectos de rearticulación de lo nacional; sin embargo, hay otras formas de operar cambios de sentido, de tocar las sensibilidades sociales, que siguen siendo parte del trabajo

creativo sobre la cultura. Lo cual no supone que el artista o, mejor dicho, las prácticas artísticas sean las gestoras o unificadoras del relato de lo social, sino que, a partir de éste, se valore lo inminente como inclinación y disposición a lo que pueda llegar o a lo inesperado.⁷⁰

Se trata de generar una nueva conceptualización dentro de la producción artística que se propone incidir en lo social no necesariamente en contra del uso de la cultura como recurso sino en el compromiso de dicho uso y en la crítica del dominio de su utilización dentro de las lógicas del capital; es decir, se trata de tener siempre presente un “compromiso con la teoría”, con los que se puedan generar procesos conscientes de agenciamientos y transformaciones sociales: qué hacer y con qué efectos.

En ese sentido, la responsabilidad del artista en tanto que promotor de iniciativas puntuales no necesariamente organizadas en función de grandes finalidades hegemónicas sería no desconocer esa zona de tensionamientos: por una parte, discursos normalizadores; por otra, incorporación de las existencias residuales y menores. Poder tender puentes y formas de comunicación entre ambas dimensiones de lo social puede ayudar, a asumir nuestras contingencias difíciles, menores y poscoloniales en México con cierto grado de esperanza y confianza en lo que desde el ámbito de las prácticas artísticas se hace. No obstante, si bien es cierto que los artistas en tanto agentes culturales deben vérsela con las instancias políticas y económica que regulan su participación, también lo es que hay un

⁷⁰ Néstor García Canclini. La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia, México: Ed. Katz, 2010.

margen de acción que ese mismo artista puede explorar y promover tanto dentro como fuera de las instituciones. Algo que se vuelve urgente frente al devastador contexto político que vivimos hoy en día, donde el fundamentalismo, el racismo, la discriminación y la violencia son alimentadas por las ideologías extremas, que definen ya otras articulaciones en lo social tanto a nivel local como global.

Estos nuevos contextos demandan una necesaria intervención de los agenciamientos culturales cifrados en la labor de traducción de los textos-mundos a través de los cuales esas diferencias que hacen de la cultura un espacio híbrido y tensionado logran establecer negociaciones de respeto mutuo y reconocimiento. Creo que queda claro, en este sentido, hasta dónde es urgente la emergencia de prácticas artísticas de acción social susceptibles de *performar* cambios en el plano de las subjetividades tendentes a establecer puentes y lugares de articulación social. Es de allí de donde podría surgir una nueva manera de pensar y asumir lo político en Occidente (tanto en los centros metropolitanos del Norte como en sus periferias poscoloniales del Sur).

Pero para que ese rol pueda desplegarse y pueda lograr mejores efectos, la dimensión crítica de las prácticas artísticas tiene que fortalecerse y vincularse con las demandas sociales emergentes que surgen como expresión de un pensamiento (acción, intervención, posición) civil en busca de la transformación de los espacios de lo público.⁷¹

⁷¹ Cabe destacar aquí el papel desempeñado por los administradores de la Fábrica de Artes y Oficios, Faro de Oriente, en donde el espacio público urbano se consolida como una política cultural y como un modelo de intervención urbana en la cultura, desde la perspectiva de la ciudad como laboratorio de la convivencia. El Faro de Oriente fue inaugurado en el 2000 bajo el programa de renovación urbana con la llegada de la izquierda en el gobierno de la Ciudad de México en 1997.

Pues tal y como propone Teddy Cruz,⁷² “antes de pensar en grandes proyectos arquitectónicos o de infraestructura física, debemos considerar que la verdadera transformación urbana se desarrolla desde el reconocimiento y la construcción de la infraestructura simbólica de los ciudadanos”. Es, en otras palabras, un asunto de redistribución de los saberes que la configuran, la cual debe acompañar la redistribución de recursos. Pues para potenciar la convivencia en el espacio público no basta con la creación de programas que enfatizan lo participativo sino como señala Cruz, “...para el aprovechamiento de la imaginación cívica, resulta fundamental la existencia de instancias de mediación y colaboración que permitan comunicar la creatividad ciudadana, emanada de abajo hacia arriba, con los recursos y el conocimiento especializado que fluyen de arriba hacia abajo.”⁷³

En la ciudad de México, algunos programas que se enfrentan el difícil tránsito hacia la creación de una nueva institucionalidad basada en relaciones de proximidad y corresponsabilidad entre el gobierno y la ciudadanía, y que se sustentan en la organización social de los sectores populares, así como en la asesoría que realizan organizaciones sociales, civiles, académicos de diferentes universidades, artistas, grupos interdisciplinarios y gestores culturales son: el Programa de Presupuesto Participativo y el Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial de la Ciudad de México, ambos orientados a mejorar las condiciones de vida de los habitantes en el nivel urbano más pequeño, el barrio o la colonia, unidades en su mayoría excluidas de los grandes distritos financieros y de los beneficios de la búsqueda de

⁷² Investigador en cultura pública, urbanización y teoría política por la Universidad de California en San Diego, EUA. Fue invitado para presentar la ponencia “La construcción de la imaginación pública en las comunidades urbanas”, en el Lab CDMX. Fundador de UCSD Cross-Border Initiative.

⁷³ Entrevista realizada en el Lab CDMX en el marco de la visita de Teddy Cruz a México.

las mejores condiciones de competitividad, subsumidas a las exigencias de la economía globalizada.⁷⁴

El caso del Programa de Presupuesto Participativo (de aquí en adelante, PPP), está normado por la Ley de Participación Ciudadana del Distrito Federal, fue aprobado en el año 2015, tras una consulta ciudadana en las 16 delegaciones que conforman la ciudad. El Programa consiste en utilizar el tres por ciento del presupuesto anual delegacional para proyectos que los ciudadanos consideren necesarios en diferentes colonias de la ciudad.

Los proyectos promovidos de forma ciudadana y con incidencia particular en cada una de las mil 753 colonias y 40 pueblos originarios deben atenerse a cinco rubros temáticos previsto con anterioridad en la Ley de Participación Ciudadana: a) Obras y servicios, b) Equipamientos, c) Infraestructura, d) Prevención del delito y e) Aquellos que promuevan actividades recreativas, deportivas y culturales.

Todos los proyectos deben pasar por una consulta ciudadana, organizada por el Instituto Electoral de la Ciudad de México (IE),⁷⁵ para dar seguimiento al desarrollo de los proyectos seleccionados. Aunque el IE, organismo facultado para organizar el proceso selectivo con los ciudadanos, está excluido en sus atribuciones para verificar el destino de los recursos y la calidad de los proyectos ejecutados.

⁷⁴ Esteban M. Gómez Becerra, "El Presupuesto Participativo en la Ciudad de México, una oportunidad de inclusión en procesos globales excluyentes", en *Presupuesto Participativo: Opción Ciudadana, Cuaderno I, Modelo Urbano Molecular Offline*, Plataforma de Investigación Nerivela. 2015, pp. 43.

⁷⁵ El Instituto Electoral de la Ciudad de México es un organismo autónomo encargado de normar, organizar y arbitrar los procesos electorales y de participación ciudadana en la Ciudad de México, dentro del régimen de partidos políticos y las instituciones de participación ciudadana previstas en la legislación local.

En cuanto al dictamen de los proyectos que serán sometidos a consulta ciudadana por el IE, son las delegaciones políticas y sus aparatos administrativos los que se encargan de realizarlos, quedando a total discreción de sus criterios y parámetros la selección de aquellos considerados como viables técnica y económicamente. Así mismo, los Consejos de los Pueblos y los Comités Ciudadanos,⁷⁶ son figuras cuyas funciones quedan reducidas a opinar sobre los proyectos barriales que son presentados por los ciudadanos sin mayor injerencia legal sobre la vigilancia de su ejecución.

Por su cuenta, el Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial (de aquí en adelante, PCMB)⁷⁷ desde su creación en el 2007, ha generado procesos de innovación y democratización de la gestión local, al crear espacios e instrumentos de participación ciudadana que permiten incluir a la ciudadanía en decisiones públicas para hacer efectivos los derechos ciudadanos.

Uno de los principales objetivos de este Programa es la creación o mejoramiento de espacio públicos localizados en unidades territoriales consideradas en situación de marginación, las cuales en su mayoría se ubican en

⁷⁶ El Comité Ciudadano es el órgano que representa a los habitantes de la colonia durante tres años. A través de esta representación honorífica los integrantes del comité establecen relaciones de colaboración entre los propios vecinos, así como con las autoridades de la Ciudad de México, para contribuir a solucionar problemas de interés general.

El Consejo del Pueblo es el órgano de representación ciudadana en los pueblos originarios en los que se mantiene la figura de autoridad tradicional, de acuerdo con sus normas, procedimientos y prácticas tradicionales.

⁷⁷ El Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial y algunos proyectos desarrollados en el marco del mismo han recibido tres reconocimientos internacionales. Una distinción como buena práctica en participación ciudadana fue otorgada por el Observatorio Internacional de la Democracia Participativa; otro fue otorgado por Urban Age y el Deutsche Bank a tres proyectos de este programa, dos en la delegación Iztapalapa y uno en la zona del pueblo de Santa Fe, en la delegación Cuajimalpa. Y por último el Premio Hábitat 2011 que otorga la Fundación para la Construcción de Vivienda Social de Londres, habiendo sido seleccionado como la mejor experiencia entre más de 250 postulaciones de 82 países del mundo.

la periferia de la ciudad capital. Esta acción pretende crear una base material para promover o fortalecer la organización de la vida comunitaria y desarrollar una acción social que permita contrarrestar los efectos de la segregación urbana y exclusión social de que son objeto las clases populares. Para ello el gobierno de la ciudad apoya las más diversas iniciativas comunitarias de construcción o renovación de diferentes tipos de espacios públicos (centros culturales y deportivos, espacios abiertos de uso colectivo, andadores, fachadas, aulas)⁷⁸ para crear entornos urbanos seguros y favorables que fortalezcan la convivencia comunitaria y la cohesión social. Se trata de crear espacios públicos que recobren el valor de lugar para estar, de lugar de encuentro, de construcción de una identidad local y de una cultura democrática.

En el programa se recupera un principio básico: las ciudades deben generar y disponer de espacios públicos urbanos de calidad, de uso libre y cotidiano donde esté garantizada una convivencia respetuosa, donde participen todos los grupos sociales sin discriminación. Pero además estas obras se construyen cumpliendo requisitos en materia de protección ambiental, ahorro de energía, reutilización de materiales, recuperación de área en estado de abandono, de preservación del patrimonio histórico, cultural y artístico de la ciudad y estos nuevos espacios públicos deben ser producidos y custodiados por las organizaciones vecinales según lo establecen las reglas de operación.

Tanto el PPP y el PCMB, son una inversión pública que se realiza con procedimientos diferentes a los convencionales, ya que consiste en traspasar

⁷⁸ Las únicas iniciativas que el PCMB no apoya es la compra de terrenos o acciones sobre suelo irregular o de conservación.

recursos a la ciudadanía promoviendo nuevas formas de organización comunitaria o barrial, como componentes fundamentales de la corresponsabilidad.

Siguiendo el análisis de la economista Alicia Ziccardi,⁷⁹ el PCMB es una importante iniciativa que se inserta en las llamadas políticas sociales urbanas, debido a que son políticas públicas en las que se introduce una fuerte dimensión social a la concepción físico-espacial que ha prevalecido en el tratamiento de los problemas urbanos. Lo cual, también se puede aplicar para pensar el PPP, pues ambos generan prácticas más cercanas entre funcionarios y ciudadanía, valorando la autonomía de las representaciones vecinales y la participación de otros sectores sociales que, con sus conocimientos técnicos y compromiso social, puedan contribuir a esta necesaria transformación democratizadora de la gestión urbana. Este componente, según Ziccardi, ha sido un "...reaseguro para que el gobierno local comparta la responsabilidad de transferir recursos a los ciudadanos y que sean ellos mismos quienes decidan la prioridad de una obra y adjudiquen o administren su realización."⁸⁰

Bajo estas iniciativas, entre los planteamientos más generales de ambos programas se pueden mencionar: 1) hacer efectivos los derechos ciudadanos mejorando la calidad de vida material y social en los barrios, pueblos y colonias populares; 2) superar los límites que impone a la innovación una estructura como la del gobierno de la Ciudad de México que está organizada para actuar de manera centralizada y sectorial, y; 3) delegar en la ciudadanía, en su calidad de vecino(a) y

⁷⁹ Alicia Ziccardi, "Espacio público y participación ciudadana. El caso del Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial de la Ciudad de México", en *Gestión y Política Pública*, Volumen Temático 2012: *Políticas públicas, periferias urbanas y participación ciudadana*, CIDE, pp. 187-226.

⁸⁰ *Idem.*

también de asesor(a) social, la conducción del proceso de transformación o creación del espacio público local, estableciendo una relación de corresponsabilidad entre el gobierno y la ciudadanía, condición básica para avanzar en la construcción de una gobernanza democrática.⁸¹

También se debe destacar que una de las cuestiones centrales es que el territorio de actuación es definido por la propia comunidad con base en los componentes que funda su identidad local. Lo cual, es fundamental para fortalecer la vida comunitaria.

Por otro lado, es importante considerar que en los diez años de la creación del PCMB y los cinco del PPP, el mayor número de proyectos registrados y aprobados se concentra en la delegación Iztapalapa, al oriente de la ciudad, la cual es una de las cuatro delegaciones que presenta los más altos índices de pobreza urbana. Pero también éste es un territorio que se ha caracterizado por haber desarrollado, desde hace varias décadas, un importante número de organizaciones comunitarias, sociales y políticas, así como haber sido el principal espacio de actuación del Movimiento Urbano Popular de la década de los ochenta y el bastión electoral de los partidos de izquierda (PRD y PT) a partir de que la ciudadanía del Distrito Federal elige a sus gobernantes locales. Muchos de los líderes sociales de

⁸¹ Uno de los proyectos que se ha impulsado desde el Lab CDMX vinculado con este Programa, es la organización de la Plataforma (virtual) Ciudad Propuesta CDMX, "Mejora tu barrio", el cual persigue fortalecer las ideas ciudadanas y visualizar su desarrollo, operando con criterios de equidad y calidad en el acceso a los bienes urbanos, así como asesoría de académicos. Entre los contenidos que alberga el sitio se encuentran Historias de Mejoramiento Barrial como las de Miravalle y la Colonia Unidad Habitacional Piloto; Voces de Barrio, que busca recordar la naturaleza barrial del programa y alberga entrevistas a habitantes de distintos barrios, quienes narran historias y anécdotas de estos; estadísticas, gráficos y mapas, concentra las visualizaciones de los datos del programa, así como información sobre los barrios. Este programa sigue en su fase piloto y sólo se ha aplicado a la delegación Cuauhtémoc para evaluar los proyectos del año 2017. Disponible en <https://mejoratubarrio.com>

estas colonias populares se han incorporado para cumplir funciones de gobierno, tanto en el ámbito central como de las delegaciones y han ocupado cargos de representación política en la Cámara de diputados y en la de Senadores y en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal.

Lo importante para los fines de este trabajo es destacar que estas organizaciones sociales que participaron activamente en el diseño y la aplicación de los programas poseen una gran experiencia en procesos comunitarios de mejoramiento de vivienda y barrios, y han sabido construir vínculos positivos con asesores técnicos y sociales provenientes de organizaciones no gubernamentales (ONG) o de las universidades; asimismo, han demostrado tener una gran capacidad de gestión presentando un amplio número de proyectos técnicos y socialmente bien sustentados. Un ejemplo de ello es la comunidad de Miravalle,⁸² donde se han creado un fuerte vínculo entre vecinos que han recuperado espacios públicos para beneficio de sus habitantes.

Por otro lado, estas nuevas actuaciones gubernamentales en las que se privilegia una lógica público-social y se promueve la inclusión de la ciudadanía no sólo en la etapa de implementación, sino en el diseño de las políticas sociales urbanas, han incorporado proyectos de arte e investigación interdisciplinaria como las que realizan el colectivo Nerivela, cuyos integrantes han colaborado con comunidades beneficiadas por ambos programas, como la Comunidad de Miravalle, en Iztapalapa y los comerciantes y gestores del espacio artístico Kerent-tá Merced.

⁸² Miravalle se encuentra en el cerro de la Tortuga en la sierra de Santa Catarina que está ubicado en la esquina de Eje 8 Ermita y Eje 6 Avenida las torres continuación de Miguel Angel Urraza.

En ese sentido, comparto la misma pregunta que se hace Esteban M. Gómez Becerra a propósito del Programa de Presupuesto Participativo: ¿Es posible que este tipo de políticas públicas orientadas a la gestión urbana a nivel barrial, conducidas por la participación plena de los habitantes, sea un motor para integrar aquellas zonas excluidas de la ciudad su ámbito de economía global?⁸³ Y agregaría, programas como éstos y las políticas culturales enfocada en la recuperación del tejido social en lo público, ¿tornan visibles los grupos marginados de las periferias urbanas y los transforman en agentes de cambio o los deifican desde otras perspectivas?

Según Ziccardi, el “principal desafío de las políticas sociales urbanas es contrarrestar la desigualdad, en particular la discriminación en tanto procesos que generan estigmas sociales de unos sectores hacia otros; es decir, en las ciudades se trata de políticas de inclusión social más que de atención a la pobreza. Esto supone la necesidad de elaborar una agenda compleja en la que la promoción económica local, el bienestar social y el desarrollo urbano se entretajan, creando nuevas relaciones entre la esfera pública local y la sociedad, aplicando nuevos instrumentos de participación comunitaria que actúan en el territorio.”⁸⁴

En ese sentido, las políticas culturales como políticas públicas, deberían promover herramientas tanto para la construcción del consenso como para la visibilidad de formas de habitar, concebir y vivir en la ciudad que coexisten en el espacio público, debido a la importancia que tiene para generar integración social y construir el respeto al otro. Se trata, en términos de Bhabha, de dar lugar a procesos

⁸³ Esteban M. Gómez Becerra, *op.cit.*, p.19.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 201.

de agencia a través de los cuales se distribuyan otras formas de hacer y ser, siendo una vía la cuestión cultural. Por ello, me interesa identificar las experiencias que diferentes agentes culturales han desarrollado en su práctica artística para difundir otras formas de concebir, habitar y/o construir lo público en la ciudad.

Al mismo tiempo, a través de una cartografía, intento dar cuenta de la conformación de una escena cultural vinculada con acciones, modos de organización y proyecto culturales de base socio-comunitaria de carácter urbano. De ahí que resulte necesario observar cómo intervienen, cómo negocian estas intervenciones, si sus formulaciones desafían o comprueban la oposición entre lo público y lo privado en el espacio urbano y cómo éstas son apropiadas o desechadas, encarnadas o no en un tipo de agencia.

3.2. Encarnar otras formas de “lo público”: Del compromiso a la mediación crítica en el arte.

Como se puede ver en la línea que vengo revisando, se pueden encontrar derivas que van agrietando lo que comprendemos por “lo público” y en cada una de esas grietas *entre-ver* posibles nuevas prácticas que retoman la crítica y la teoría⁸⁵ como rutas indispensables para activar nuevas agencias en lo social. Cuando digo nuevas, no me refiero a novedades radicales, sino más bien a reterritorializaciones, que permitan recuperar el espacio colectivo y afirmar una identidad que contribuya

⁸⁵ Véase capítulo 2.1.

a los procesos de cohesión social vinculado con una cultura local en diferentes barrios y colonias de la ciudad.

En ese sentido, considero que el potencial del arte de acción social radica en que retoma lo local no sólo como un lugar para la exploración de relatos, de análisis y crítica urbana, de construcción de experiencias colectivas, de configuración de nuevas imágenes y de proyección de imaginarios prefigurados, tal y como es concebido por el *site specific*, del cual se apropian muchas de las prácticas que aquí reviso, sino lo local también se convierten en espacios privilegiados de “ciudadanía practicable.”⁸⁶ Es decir, para usar el término de estos autores, las arenas locales vinculadas a los lugares de residencia, trabajo y consumo, son escenarios estratégicos para nuevas formas de ciudadanía con referentes más “concretos” y manejables que los de las abstracciones nacionales. Son las arenas locales los escenarios que intervienen los colectivos como Nerivela y el equipo de trabajo de Casa Gallina, y donde el ciudadano puede ejercer su ciudadanía a través de la participación y la organización ciudadana. Pues, como lo han subrayado Holston y Appadurai, quienes más que ciudadano de una nación, ahora se sienten “espectadores que votan”, reencuentran en las formas locales de reconocimiento de las diferencias, “compactación y reterritorialización” de las demandas, que hacen posible las ciudades, modos de reubicar el imaginario nacional en movimientos de ciudadanía practicable.

En ese sentido, la noción de barrio toma fuerza como bastión de identidad, de pertenencia, de comunidad local, de revalorización de lo público; un lugar sólido

⁸⁶ Holston, James y Arjun Appadurai, “Cities and citizenship”, en James Holston (ed.), *Public Culture*, vol. 8, núm. 2, 1996, pp. 187-204.

desde el que hacer frente a los flujos de la movilidad contemporánea. Considero que específicamente los agentes artísticos interesados en el debate de lo público y en su configuración social, recuperan el poder de la organización, la solidaridad, el conocimiento colectivo, el intercambio de saberes y la gestión de una empatía con la otredad, para impulsar la participación local en cuestiones ecológicas, políticas e incluso en la gestión del presupuesto delegacional destinado a promover la participación de los vecinos.

En la Ciudad de México, diferentes colonias y barrios se convierten en localidades que funcionan como soporte para dichos proyectos que comparten el deseo de potencializar agencias en lo público. Y esto a su vez implica, siguiendo a Gell, un proceso mediado por traducciones y negociaciones por parte de los artistas, que les permiten relacionarse con otros sujetos para identificar su capacidad de incidencia en la configuración de su entorno inmediato.

El tránsito entre estos momentos del proceso de agencia, puede darse gracias a una práctica de mediación-traducción que opera en muchas de las prácticas de arte aquí revisadas. El término de mediación-traducción la entiendo como una práctica que se inserta y se desarrolla como un campo intermedio o zona híbrida tal como propone Bhaba, entre diversas instituciones, políticas, saberes y discursos. Específicamente esta situación permite en el terreno del arte actuar en diferentes niveles, entre distintas disciplinas, instituciones y agentes. En este sentido los procesos de agencia que se construyen en los proyectos artísticos son resultados de los cruces, redes, nodos, flujos que sus agentes deciden construir, lo cual no sólo afecta a una comunidad internamente y a sus miembros, sino también a otras instituciones, a otros sectores no incluidos, y por lo tanto a otro tipo de

esferas cuyas lógicas funcionan bajo otros discursos. En ese sentido, el reconocimiento de la experiencia diferente abre el camino al tema de la *agencia distribuida*. Es decir, reconocerse en otro y ser, desde uno mismo, otro anticipado o retenido en la memoria y, así sucesivamente. Para que esto suceda se necesita que la agencia se encarne en una red de relaciones que forman parte de un sistema cultural más grande. Y con ello no me refiero a una infraestructura cultural o en algún mapa de actividades culturales, sino en formas de vida que potencialicen otras maneras de estar juntos. Es decir, que opere de forma rizomática dentro y fuera de los procesos creativos.

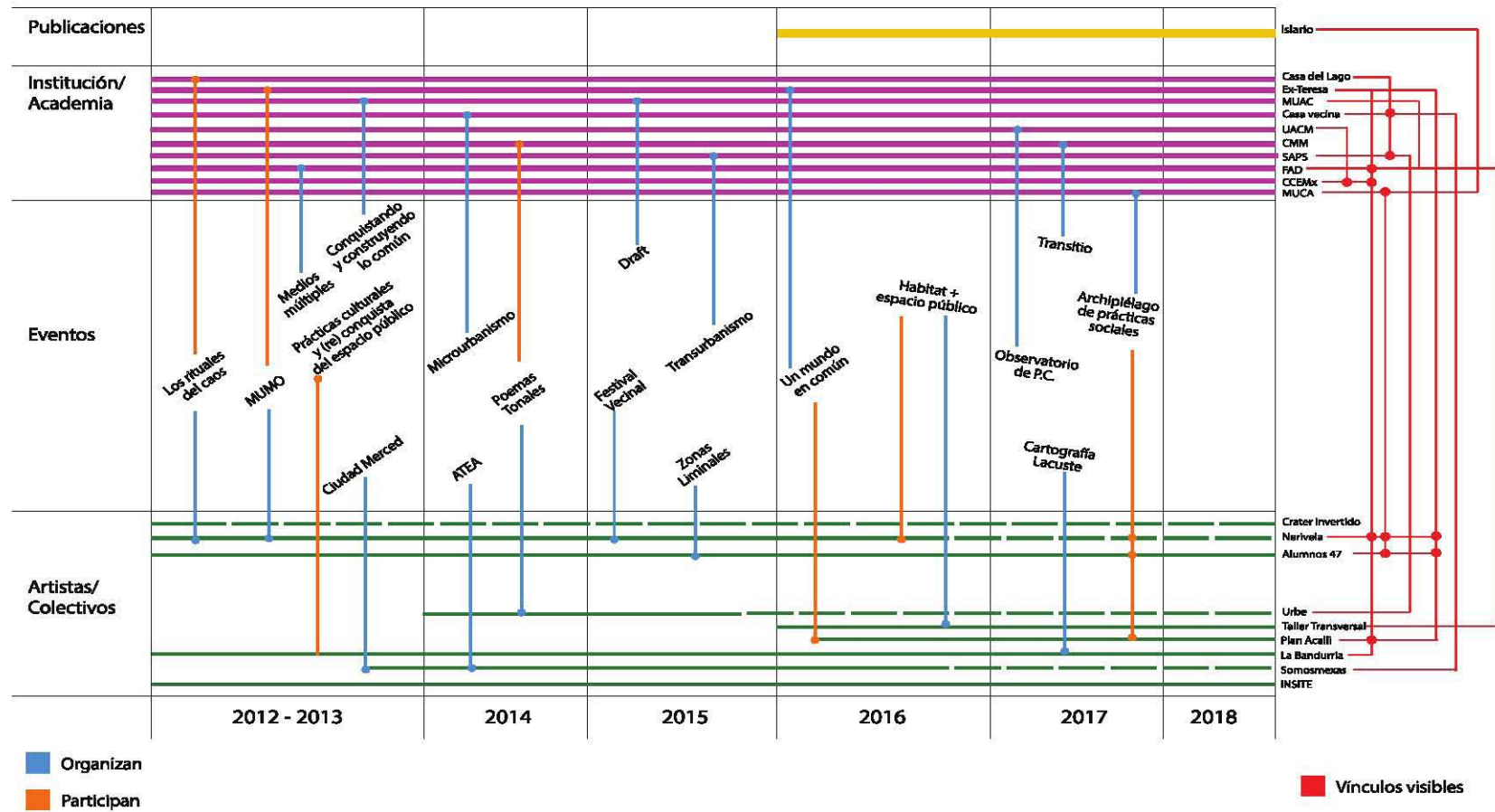
Así, las ideas principales sobre las que se sostiene el siguiente capítulo son:

1) Que lo local ya no es concebido como el medio a través del cual se expresa o constituye un proyecto, sino que se convierte en un refugio para la acción, que potencialmente se pueden traducir en prácticas con capacidad de agencia, y;

2) Que el ámbito de las prácticas artísticas como operador de nuevas agencias en el espacio público también puede coadyuvar a la configuración de una nueva institucionalidad.

¿Pero quiénes son esos artistas o colectivos, qué es lo que critican y cómo inciden en la construcción de agencia en el espacio público?

3.2.1. Cartografía de la Ciudad de México y selección de casos de estudio.



Para facilitar la visualización del mapa he agrupado la información en las siguientes clasificaciones: artistas y colectivos (incluye grupos, colectivos y equipos interdisciplinarios), instituciones artísticas y academia (proyectos culturales de universidades públicas y escuelas privadas, museos, galerías y fundaciones), eventos (exposiciones, encuentros, talleres, muestras, festivales y otro tipo de actividades) y publicaciones (web, archivos, radios, revistas, libros).

A partir del estudio de estos casos me pareció relevante destacar los abundantes vínculos que iban apareciendo en el proceso de construcción del mapa entre las distintas actividades y sus agentes. Sobre todo, porque a partir de ahí es posible entender las condiciones de producción, los circuitos de distribución y las situaciones creadas para su recepción. En este sentido he identificado los vínculos visibles (mediante una línea roja), en el que aparecen aquellos vínculos públicos, que en su mayoría indican relaciones fáciles de rastrear. En el mapa aparecen identificadas en la zona de línea de tiempo. Estas, a su vez, las he diferenciado según sea el carácter del vínculo que se establezca, como organización/coordiación (mediante una línea azul) o como participación/colaboración (mediante una línea naranja).

En el proceso de poner en relación toda esta red de vínculos,⁸⁷ consideré importante seleccionar como estudios de caso el proyecto de Casa Gallina/inSite y

⁸⁷ Mientras escribo esta investigación se están dando dos hechos importantes: 1) Manifestación y paro laboral de curadores, investigadores, diseñadores, museógrafos, gestores restauradores e historiadores de la Casa Estudio Diego Rivera-Frida Kahlo, Laboratorio Arte Alameda, Museo de Arte Moderno y el Museo Tamayo, contratados bajo el Capítulo 3000, por la falta de pago (3 meses aproximadamente) e irregularidades en contrataciones por parte del INBA. Aunque el régimen capítulo 3000 reconoce a los trabajadores del INBA como "prestadores de servicios" no cuentan con prestaciones de la Ley Federal del Trabajo (LFT), por lo que sus condiciones de trabajo son precarias, y; 2) Exposición de *Talking to Power/Hablándole al Poder* de la artista Tania Bruguera, proyecto sobre Arte Útil, en el MUAC. Un proyecto que incluye la elaboración de un Archivo sobre

MUMO. Modelo urbano molecular offline de Nerivela, dos experiencias que procuran crear una nueva institucionalidad en la Ciudad de México, a partir de prácticas artísticas y procesos de creación que integran lo social como eje articulador. Además, he valorado los siguientes criterios en estos colectivos: su capacidad en la organización de eventos que han servido de conexión para la generación de redes con y entre redes vecinales, su actividad como interlocutores con otros agentes del ámbito artístico o cultural para repensar el papel del arte en el horizonte de lo social, su implicación como generadores de debates sobre el cuestionamiento de la configuración de “lo público” en la ciudad y, por último, sus tareas realizadas como mediadores para pensar dicha noción desde otras prácticas y sentidos posibles.

Por otro lado, este trabajo de intentar tejer una visión de las redes de vínculos es aproximativo, pero pienso que suficiente, para mostrar cómo se han generado estas prácticas de arte en relación con una necesidad de repensar “lo público” y la forma en que su distribución puede afectar o no a otros sujetos, dentro y fuera del ámbito artístico. Igualmente, la elaboración de la cartografía me permitió entrar en este mundo complejo del arte considerando las relaciones entre las personas y los lugares, las cuales son bidireccionales, pues se generan y se afectan juntos. Con

proyectos pasados y presentes de Arte útil en México que se incluirán en el archivo de la Asociación de Arte Útil y un taller de arte pedagógico denominada “Escuela de Arte Útil”. Es interesante ver los criterios que Tania Bruguera formuló en colaboración con los curadores del Queen Museum, New York; del Van Abbemuseum, Eindhoven, Países Bajos y de Grizedale Arts, Coniston, Inglaterra, en el año 2013, para clasificar una obra como Arte Útil. Los criterios son: 1) Proponer nuevos usos del arte dentro de la sociedad; 2) Emplear un pensamiento artístico para desafiar el campo dentro del cual operan; 3) Responder a urgencias actuales; 4) Operar en una escala de 1:1; 5) Sustituir autores por iniciadores y espectadores por usuarios; 6) Tener resultados prácticos y beneficios para sus usuarios; 7) Buscar la sostenibilidad, y; 8) Restablecer la estética como un sistema de transformación. Por razones de tiempo en esta investigación no se incluyeron los resultados de la Escuela de Arte Útil ni los proyectos registrados en el Archivo, queda pendiente revisar la categoría de Arte Útil a la luz de acontecimientos que ponen en riesgo los procesos democráticos como en nuestra ciudad y ver su operatividad no sólo en el ámbito artístico sino también en la investigación social.

esto se establecen también posibilidades muy variadas para aproximarse a lo público en el espacio urbano, ya sea desde metodologías e investigaciones disciplinares distintas, desde la intencionalidad o desde la necesidad. Y es en este acercamiento en donde se pueden empezar a reconocer los distintos modos de hacer, de ser y estar en la ciudad, donde emergen las dinámicas locales con sus propias lógicas, ritmos y tensiones. Es allí donde se inserta la intervención, en las ranuras y pliegues que salen a flote en el ejercicio de la cotidianidad. Pero también en las relaciones y posturas que se establecen con diferentes órdenes discursivos, para interpelarlos y/o trastocarlos. De ahí la necesidad de la crítica en las prácticas artísticas para intentar contradecir las imágenes consensuales y cambiar los sentidos naturalizados de lo público.

Planteada así la cartografía, por un lado, se encuentran los proyectos gestionados por artistas, curadores, gestores, académicos que lo hacen desde sus propias organizaciones, empresas culturales y asociaciones de forma colectiva y/o individual.

En el período del 2012 al 2013, surgen y/o se replantean proyectos artísticos que activan una noción crítica del papel de la mediación en los espacios públicos, entendidos como lugares que deben recuperarse para el beneficio del ciudadano y hacer frente al proceso de desurbanización que vivimos en la Ciudad de México en años recientes, debido en parte al aumento de la inseguridad.

En este sentido, el colectivo Cráter Invertido⁸⁸ creado en el 2010 por un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La

⁸⁸ http://craterinvertido.org/wiki/index.php?title=Página_principal

Esmeralda”, resurgió con un proyecto en el 2012 para demostrar su descontento con la clase política a través de su participación en manifestaciones y protestas masivas. Desde entonces, son varios los colectivos que conforman al Cráter Invertido, que buscan articular una visión crítica frente a las problemáticas de nuestro contexto. En dicho colectivo confluyen arte, política, activismo y sociedad para dialogar con el presente.

Han sido reconocidos por evidenciar y sobreponerse a los conflictos que supone un trabajo sustentado en una cultura comunitaria y su empeño por crear proyecto de forma horizontal. No obstante, más allá de conocer si su forma de hacer e implementar acciones dentro del grupo son eficientes para el desarrollo de proyectos artísticos, lo que resulta relevante para esta investigación es su forma de aparición en la esfera pública y la problematización que hacen del trabajo colaborativo desde el arte para incidir en el ámbito social.

Por ejemplo, el Grupo (De), uno de los grupos que forman al Cráter - integrado por Jazael Olguín Zapata, Andrés Villalobos, Rodrigo Frenk, Dasha Chernysheva, Juan Caloca, Diego Teo y Yollot Alvarado -, realizó en el 2012 un proyecto llamado *Pabellón de 1994 (imagen 1)*, en el marco de la exposición Mitos Oficiales, la cual tuvo diferentes sedes en Oaxaca y en la Ciudad de México. En dicho proyecto intentaron establecer las similitudes entre las condiciones políticas, culturales y sociales que emergieron en el año de 1994 y las urgencias que ellos consideraban necesarias atender en el 2012. De esta forma, el Pabellón de 1994, le permite al colectivo intervenir en los procesos que el Partido Revolucionario Institucional (PRI) ha construido en la memoria de los sujetos. La obra se compuso de intervenciones a mensajes mediáticos elaborados por diferentes políticos del PRI

en el año 1994 y 2012. Entre ellos, el discurso del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio que dirigió en el Monumento de la Revolución el 3 de marzo de 1994, a unas semanas de ser asesinado en Lomas Taurinas-, donde se hacía evidente la profunda crisis del PRI. También hicieron una apropiación de uno de los videos promocionales de Solidaridad de 1989 para intervenirlo con imágenes de Televisa, con el fin de mostrar la relación entre el declarado presidente, Enrique Peña Nieto, y el monopolio mediático impulsado por esa empresa.



Exposición Pabellón de 1994. Foto de Cráter Invertido.



Exposición Pabellón de 1994. Foto de Cráter Invertido.

Lo que hace Cráter invertido es adscribirse a una línea de acción e investigación que redefine la noción de espacio público (entendida como esfera pública) en términos más generales, como un espacio donde confluyen medios de comunicación nacionales y globales, opinión pública, actores sociales y políticos, y Estado.

Con estos proyectos que evidencian la formulación de una sociedad mexicana defraudada y frente a una inminente crisis política, social y cultural, el Cráter Invertido permite pensar lo público como espacio político para repensar la

historia, investigar el pasado para entender las condiciones del presente. Y en esta búsqueda parecen redefinir los mapas del lugar común.

Gracias a estos trabajos, el colectivo es invitado por la Arts Collaboratory, para unirse a Territories Working group: Lobby Research Project, un proyecto colaborativo cuyo objetivo es explorar nuevos imaginarios en la construcción de comunidades. Un grupo internacional,⁸⁹ en el que el Cráter representa a México.

Más vinculados con el arte público, el colectivo URBE, integrado por Amanda Gutiérrez, Yair López, Paola de Anda, Diego Martínez, Florencia Guillén, Anthony Janas y Adrian Gutiérrez, construye en el 2014 el proyecto colectivo para sitio específico *Poemas Tonales de edificios*, realizado a través del Programa de Apoyo a la Producción e Investigación en Arte y Medios.

Dicho proyecto se basó en recopilar historias arquitectónicas oficiales e historias migratorias de la Ciudad de México, en específico de cuatro edificios que han sido urbanizados e intervenidos durante décadas, analizando sus transformaciones físicas e históricas a través de su concepción, construcción, transformación y (re/de) construcción identitaria de una memoria y los grupos que transitan, conviven y/o habitan en torno a ellos. Los espacios que se intervinieron fueron: Sinagoga Histórica Justo Sierra, el Kiosko Morisco, la Plaza de las Tres Culturas y la Plaza del Barrio Chino de la Ciudad de México.

Para el colectivo URBE, los Poemas Tonales son "...composiciones audiovisuales basados en los discursos estéticos de Pascal Shöning acerca de la arquitectura cinemática, que consiste en transferir dinamismo a la memoria de un

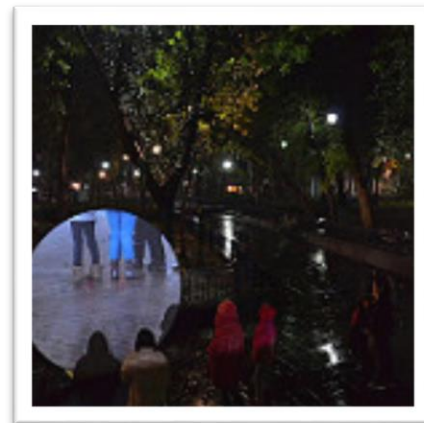
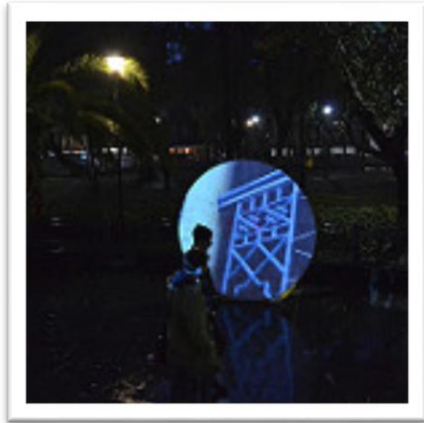
⁸⁹ Compuesto también por los grupos Doual'art de Camerún, Art Group 705 de Kirguistán, Solein d'Áfrique de Mali, Más Arte Más Acción de Colombia y VANSA de Sudáfrica.

edificio, a través del análisis cinematográfico y los significados que adquieren entre las personas” (página web del colectivo)

El concepto de lo específico del sitio en los Poemas Tonales se manifiesta en lo que puedo o no activar la memoria en la ciudad, con los espacios intervenidos y las historias contadas. En ese sentido, los edificios son lugares de experiencia, de recuerdos, que remiten, tal y como subraya Certau, a una forma de operaciones (de “maneras de hacer”), a “otra espacialidad” (una experiencia “antropológica, poética y mítica del espacio), y a una esfera de influencia opaca y ciega de la ciudad habitada”. Por ejemplo, el Poema del Kiosko Morisco, se compuso simultáneamente de: 1) Fotografías de archivos de colonos de Santa María la Rivera del kiosko, 2) Secuencia de planos de la estructura con sus visitantes sonorizada por el artista Diego Martínez, y 3) Grabación de las respuestas de los visitantes sobre su relación con el kiosko. De esta forma, la especificidad del lugar cobró sentido por su apropiación simbólica y una revalorización en la identidad del barrio a través del kiosko.



Kiosko Morisco. Foto de URBE.



Poemas Tonales. Intervención del Kiosko Morisco. Foto de URBE.

Se muestra así un kiosco con agencia, un espacio que se reinterpreta y usa por diferentes públicos, que refleja unas políticas urbanas que conservan la historia y unas microhistorias que inventan otros sentidos del lugar. Así, el colectivo URBE logra recuperar no sólo las especificidades de cada edificio, sino las prácticas que hacen que éstos permanezcan como símbolos de una memoria colectiva. Lo público se vuelve íntimo en los relatos y los archivos familiares, para después volverse de nuevo público a través de los Poemas Tonales. En ese sentido, el proyecto intenta crear un panorama de la ciudad por medio de la selección de los lugares significativos, para de una manera metafórica visualmente y auditivamente permitir

la lectura de la ciudad. Dicha lectura está compuesta en la investigación de las historias arquitectónicas y el análisis de transformaciones, para crear no sólo perspectiva lineal sino vertical.

De esta forma, frente a aquellos monumentos concebidos sin tener en cuenta las peculiaridades de su emplazamiento, la especificidad del lugar es importante en la medida que los artistas van a concebir obras que dialogan con el propio espacio en el que se sitúan y también, en muchos casos, su trabajo implica una reflexión o una intervención sobre el contexto social, económico y comunitario.⁹⁰

Este tipo de proyecto se relaciona con toda una tendencia artística que busca generar espacios públicos a través de actividades sociales, en las que participa la comunidad local. Y la definición de qué es comunidad, su selección y las formas de involucrarla en un proyecto de arte social, cambia según los intereses de los artistas y el enfoque de políticas culturales en el que se enmarca su trabajo. Por ejemplo, en la Ciudad de México, en el período que va del 2013 al 2016, pude observar un gran interés por trabajar con, en y desde el barrio de La Merced, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, por ser un lugar estratégico donde convergen diferencia y desigualdad, pero también porque es un lugar central cargado de significados, diferente del entorno urbano no central por su localización y visibilidad,

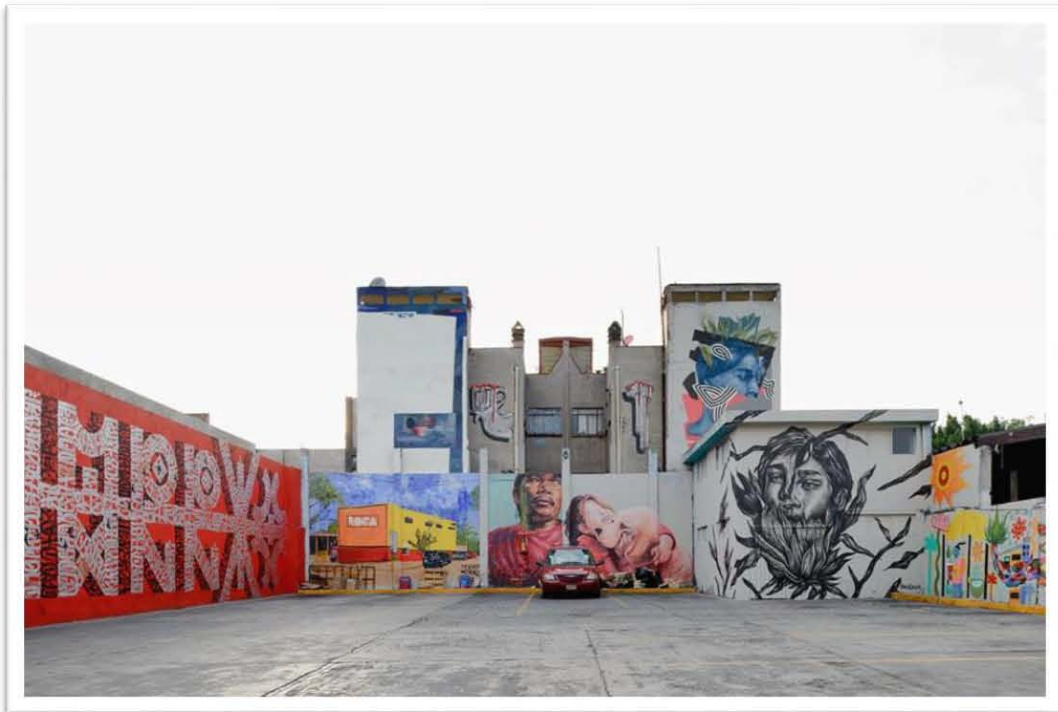
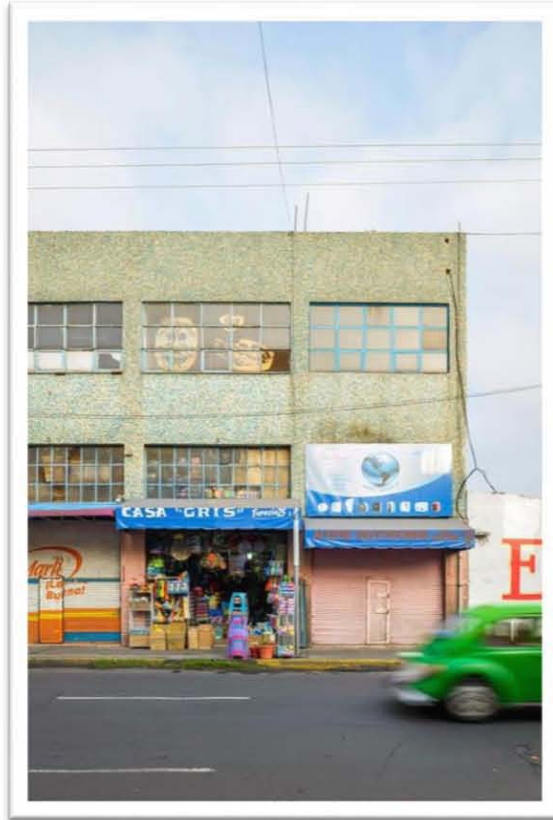
⁹⁰ Entre finales de los años 80 y principios de los 90, en Estados Unidos se acuñó la expresión de “arte público de nuevo género”, para referirse a obras que plantean la integración social y la participación de la comunidad como parte del proceso creativo. En el ámbito estadounidense, hay dos encuentros titulados *Mapping the terrain. New Genre of Public Art* (Cartografiando el terreno. Arte público de nuevo género), que inciden en la formulación de un nuevo vocabulario para dar cuenta de dichas prácticas. El primero fue organizado por la Californian College of Arts and Crafts y el Headlands Center for the Art. El segundo encuentro fue en formato simposio-performance, que se celebró en febrero de 1992 en el College Art Association bajo la dirección de Leonard Humter y la artista Suzanne Lacy. Tres años después Lacy editó un libro homónimo, relacionado con esta experiencia, el cual se ha convertido en una referencia obligada para las prácticas de arte público.

por sus atributos histórico-sociales, arquitectónicos y urbanísticos vinculados al origen de la ciudad antigua, a la historia urbana de la capital y a su potencial actual como recurso económico. En este lugar se entrelazan centralidad y marginalidad, monumentalidad y precariedad, trabajo y degradación, afectividad y desafecto, memoria y vida cotidiana. Diversos estudios relatan esta condición desde enfoques sociológicos, antropológicos, históricos, arqueológicos y urbanísticos, donde se abordan las continuas transformaciones, las problemáticas del orden urbano, las visiones, programas y acciones de conservación del patrimonio cultural. En el caso de las prácticas artísticas que identifiqué durante el período de 2013-2018, el interés ha sido ampliar el conocimiento de lo público desde la ciudadanía, como práctica social que expresa ideas diferentes de ciudad. Además, destacan los museos y los programas gubernamentales que se destinaron a recuperar lo público en dicho barrio. Por ejemplo, en el 2011 el colectivo Somosmexas,⁹¹ dedicado a desarrollar proyectos de arquitectura, arte e intervención del espacio urbano, creó el proyecto ATEA (Arte/Taller/Estudio/Arquitectura), ubicado en la calle Topacio en el corazón del centro de La Merced. ATEA funciona como espacio de experimentación dividido en cuatro niveles: 1) el taller, 2) la plataforma de proyectos, 3) la azotea donde se realizan conciertos, conferencias y proyecciones de cine, y 4) el estacionamiento, donde se hacen intervenciones con artistas urbanos. También otros tres colectivos trabajan en ATEA, éstos son: Siembra Merced dedicada a creación de huertos,

⁹¹ Fundado en el año 2006, Somosmexas está conformado por: Jesús López, Nayeli Vega, Érika Loana, Yareth Silva, Isabel Gil, Gabriela Sisniega, Pablo Martínez Zárate, Antonio Velasco, Víctor Acoltzi y Héctor López. <http://somosmexas.tumblr.com>

Básica estudios que reutiliza refracciones de bicicletas para construir nuevas piezas y Moda Pacto, que trabajan con ropa donada y textiles reusables.

Con el espacio de ATEA, el colectivo Somosmexas, intentan crear encuentros que contribuyan a la generación de relaciones entre las personas que habitan y trabajan en el barrio y los que vienen de afuera. Su idea es hacer uso del arte, la arquitectura y el diseño para dar *forma* al cambio social en el espacio micro local. Dentro de su trabajo más destacado se encuentran algunos talleres y proyectos realizados de manera individual y en colaboración con destacados personajes del panorama mundial del diseño, el arte y la arquitectura tales como: Archis/Volume, Plataform for Urban Investigation, Citámbulos, Martí Perán, Leftt Hand Rotation e Idensitat ID. En el 2013, presentaron “Space Borde/Time Border” un trabajo sobre los bordes urbanos en la ciudad de México para la 5ª Bienal de Arquitectura y Urbanismo en Shenzhen China.



Vista de Atea por la calle Topacio y estacionamiento intervenido. Foto de ATEA.

Específicamente sobre el barrio de La Merced, Pablo Martínez Zárate realizó durante los años 2011 y 2013, el proyecto CiudadMerced.MX,⁹² que consistió en la realización de un programa de talleres con la comunidad, una bitácora de investigación, un documental cinematográfico y un hipertexto. En 2016 realizó la webdoc Santos Diablos, enfocado en los carretilleros del barrio, uno de los sectores más representativos del comercio mexicano, el cual también está sustentado en una ardua investigación y relación con los habitantes. Ambos proyectos son interactivos, en sus respectivas plataformas webs el espacio público se reconfigura por los flujos que estos ciudadanos construyen en su práctica cotidiana.

Por su cuenta, el colectivo español Left Han Rotation realizó el proyecto “Permanecer en La Merced”,⁹³ en conjunto con Costested Cities⁹⁴ y los participantes del taller “Gentrificación no es un nombre de señora”, impartido en ATEA en septiembre de 2015.

En una de las sesiones, el encuentro convocó a comerciantes del mercado de La Merced, que cuestionaron la utilidad del arte a menudo utilizados en procesos de gentrificación y/o uso de recursos públicos por artistas a nombre de la comunidad sin que ésta se beneficiará de dichos proyectos. Frente a este descontento, tanto el colectivo Left Han Rotation como algunos integrantes de Somosmexas, enfatizaron

⁹² El proyecto se realizó con el apoyo de Menuma/narrativa a la deriva, en conjunto con La Casa del Cine Mx y la Fundación Latattore y Bonus CWMX. Todo el material se puede consultar en la página web del proyecto disponible en el siguiente enlace: www.ciudadmerced.mx

⁹³ El documental y la publicación se pueden ver en: <http://www.museodelosdesplazados.com>

⁹⁴ Constested_Cities es una red internacional de acción, investigación e intercambio de investigadores que tienen como objetivo generar estudios teóricos sobre el tema de la participación ciudadana y las reconfiguraciones geográficas urbanas recientes en Europa y América Latina. Así como producir nuevas indagaciones empíricas sobre las consecuencias de las recientes políticas urbanas.

que, en sus casos, trabajar directamente con grupos de personas, muchas veces implicaba una labor de organización con los vecinos, integrarse a sus redes y encontrar estrategias entre todos para fomentar la construcción de espacios comunes, justo para “resistir” a los procesos de gentrificación que amenaza a La Merced.

Para ejemplificar su trabajo y generar confianza entre los asistentes, el colectivo español mostró algunos videos sobre su trabajo en diferentes ciudades, que se caracteriza por un fuerte compromiso con las localidades, sobre todo, con los ciudadanos que en su práctica cotidiana usan y se apropian de los lugares asignándoles significados distintos.

Con el proyecto Permanecer en la Merced, Left Han Rotation demostró este compromiso, pues no sólo visibilizaron las condiciones sociales, económicas, culturales y urbanas de La Merced con la realización de un documental y un texto descargable de forma gratuita, sino también con una *Cronología de organización y resistencia*⁹⁵ interactiva, en la que rescatan la percepción de residentes, comerciantes y usuarios a una escala micro-local, acercándose a las relaciones sociales de participación, de poder, de cooperación y de conflicto.

En ese sentido, ATEA funciona como un lugar de encuentro, donde se trabaja en colaboración con vecinos y comerciantes sin imponer una agenda cultural.

⁹⁵ Disponible en:

http://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1Mfp5pNJaogzDVhWkW-mvASSHOZPvLR4lKf2cLmR46gs&font=Default&lang=es&initial_zoom=6&start_at_slide=0

De esta forma, el sentido de comunidad no se define por sus límites territoriales, desplazamientos y transformaciones urbanas, sino por sus referentes simbólicos, sus imaginarios, sus afectos.

Por otro lado, en el año 2016, se puede destacar la aparición del colectivo Taller Transversal Mx, grupo multidisciplinario conformado por artistas, arquitectos, diseñadores, educadores y gestores culturales. Sus integrantes son: Aarton Durán (artista multidisciplinario y museógrafo), Artemio Becerra (artista multidisciplinario y arquitecto), Brenda Granados Segovia (arquitecta e investigadora del sonido), Uryan Lozano (artista interdisciplinaria) y Zael von Mazon (artista multidisciplinario)

Su labor aboga por los procesos y prácticas interdisciplinarias cuyas salidas van desde producción visual y plástica, hasta el trabajo relacional, talleres de arte-educación y diseño participativo con comunidades; en su labor también incluyen la producción en nuevos medios, así como la creación de nuevos paradigmas transdisciplinarios dentro del espacio público.

Específicamente me interesa destacar su participación en el proyecto “Hábitat Animal + Espacio Público”, realizado en el verano del 2016, iniciativa de Gabriela Aguilar, vecina de la Unidad Habitacional Buenaventura en el municipio de Ixtapaluca. En el que participaron también el Taller Carlos Leduc Montaña y Arquitectura de Paisaje de la Facultad de Arquitectura de la UNAM. El proyecto consistió en visibilizar y potenciar el rescate de un espacio urbano en desuso llamado la Granja de Chopos que forma parte de la Red Social de Rescate de Espacios Públicos en el Estado de México. La Granja de Chopos es un parque donde se tienen aproximadamente 400 animales entre perros, gatos, cerdos,

caballos y aves. Durante el Summer Workshop se diseñaron estrategias para hacer de dicho espacio un mejor hábitat para los animales a través de la construcción de un aviario, un sistema hídrico y un paisaje de plantas y arbustos. Durante seis días de trabajo con gestores, expertos, voluntarios y estudiantes, los vecinos poco a poco fueron participando con comida y trabajo, acciones que algunos miembros de Taller Transversal llaman “economía de intercambio de esfuerzos”.



Taller Transversal durante el proceso de creación de Hábitat+Espacio público. Foto del colectivo.

Entre los invitados destaca la participación de Nerivela y el Taller Carlos Leduc M de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, quienes aportaron metodologías de acción e intervención. El proyecto se realizó en tres etapas: 1), El Workshop interdisciplinario que duró seis días, 2) El seguimiento y 3) Una Conferencia-Acción realizada en la Antigua Academia de San Carlos para reflexionar acerca de las implicaciones e impacto que generaron las acciones. También se desarrolló una cartografía colectiva con el fin de trazar respuestas a las siguientes preguntas: ¿Cómo podemos influir positivamente en el espacio público con nuestro quehacer cotidiano?, ¿Cómo activar y mantener un espacio vivo, de iniciativa ciudadana que se vincula con su entorno de manera afectiva? Y ¿Cómo aprovechar los procesos interdisciplinarios para generar comunidad potenciando la recuperación de espacios urbanos en desuso?⁹⁶



Mapeo de la zona a intervenir. Foto de Taller Transversal.

⁹⁶ Al proyecto le dio seguimiento la paisajista Michelle Meza Paredes, coordinadora de Arquitectura de Paisaje de la Facultad de Arquitectura de la UNAM, como formato de taller para presentar una propuesta académica a Gabriela y al municipio para bajar recursos y seguir trabajando en el proyecto de Granjas.



Mapeo e Intervención del espacio público. Foto de Taller Transversal.

Cabe destacar que una de las metodologías que se incorporan en el arte para visibilizar estos procesos es la producción de cartografías disidentes (y/o indisciplinadas) y colaborativas.⁹⁷ Esto es, mapas que permiten “navegar” el territorio a través de procesos, temas e intereses de los propios habitantes, para refundar el sentido de cuál es el valor del espacio, cómo podríamos estar en él, cómo podríamos discurrir con él.⁹⁸ Es decir, hay una preocupación por activar otra forma de entender y vivir lo público, que posibilite, tal y como apunta Hannah Arendt “lugares de aparición”⁹⁹ del sujeto en el territorio. Pero también, como apunta Diana Padrón, “...para generar territorio en lugar de delimitarlo, para ampliar la visualidad del mundo y producir conocimiento”.¹⁰⁰

En todo caso, se trata de producir cartografías para re-conocer la pluralidad de los espacios públicos entendidos como lugares configurados a través de fenómenos intersubjetivos e intercorporales.

Una de las manifestaciones de este tipo de prácticas las podemos encontrar en proyectos como *Cartografía Lacustre. Canales de Melancolía y Resistencia*, del colectivo la Bandurria Marcha, conformado por un grupo de estudiantes de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, que realizaron en el 2017 con el apoyo del Fondo de Cultura y las Artes. Dicho proyecto consiste en una plataforma virtual que muestra la situación actual de los embarcadores de la delegación Xochimilco. Además de los mapas, en la plataforma se puede encontrar material audiovisual

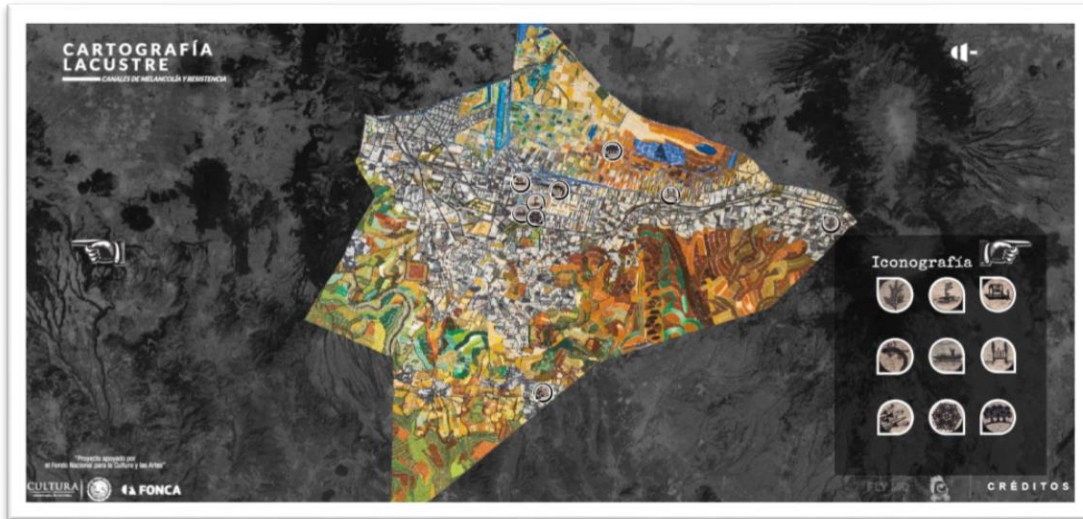
⁹⁷Diana Padrón Alonso, “La cartografía como práctica indisciplinada”, 2001. Disponible en: <<http://arte-politicas-practicasespaciales.blogspot.mx/2011/12/la-cartografia-como-practica.html>> [Consulta: 15 de julio de 2014]

⁹⁸ Martí Perán, “Maneras de hacer mapas”. *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica*, vol. 2, núm. 4, 2013.

⁹⁹ Hannah Arendt, *La condición humana*. Barcelona, Ed. Paidós, 1993.

¹⁰⁰ Padrón Alonso, Diana, *op.cit.*, s/n.

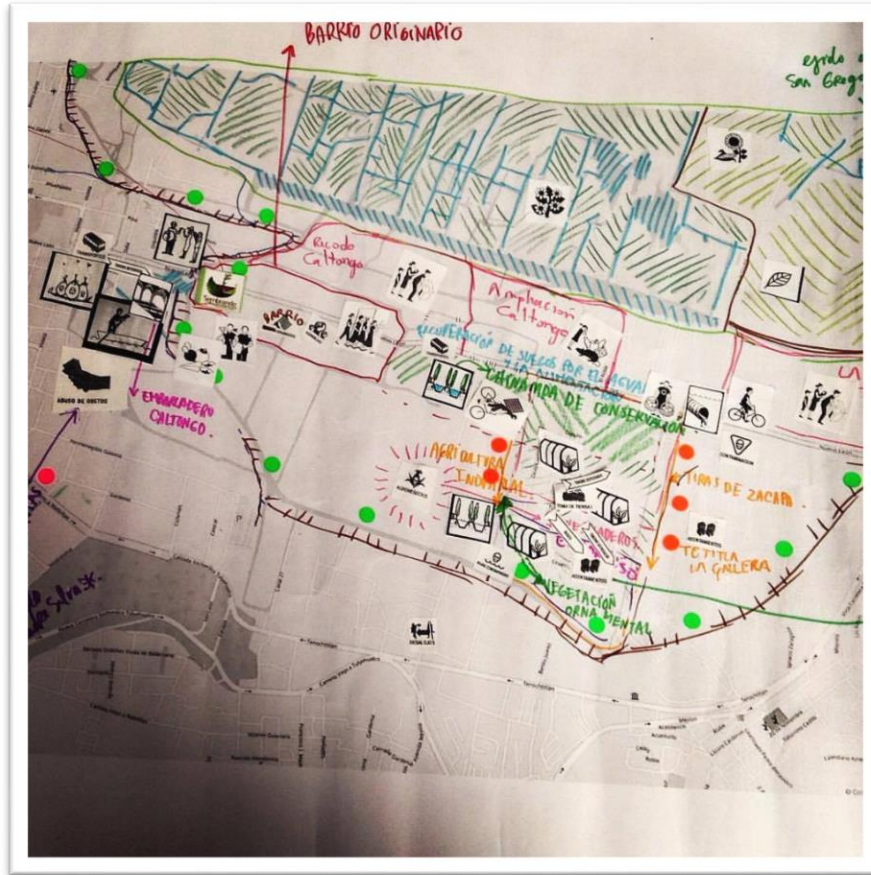
que cuenta la historia lacustre y las formas de vida de los habitantes dentro de esa microgeografía urbana.



Cartografía Lacustre. Captura de imagen de la plataforma online.



Parte del colectivo Plan Acalli con habitantes de Xochimilco. Foto de la Bandurria.



Mapa para identificar los embarcaderos de Xochimilco. Foto de la Bandurria.

Con dicho proyecto, el colectivo la Bandurria Marcha propone revalorar los elementos físicos del entorno por medio de la regeneración de espacios públicos que se ajusten a la evolución de las actividades y necesidades de los productores y comerciantes de Xochimilco. Las piezas resultantes interpretan, evocan, sintetizan los excesos y las carencias de diferentes espacios públicos, y hacen énfasis en un primer acercamiento al contexto y a las comunidades, con el cual se intenta y se logra mantener el proceso creativo abierto a la participación de las personas que usan los embarcaderos como zonas de encuentro, de resistencia y de prácticas rituales.

Es decir, el lugar que se le otorga al otro es fundamental para que esto pueda ser posible. Lo cual, releva un discurso sobre otras maneras de estar juntos incluyendo la noción de alteridad como “diferencia situada”, “lo que quiere decir que la diferencia adquiere sentido desde un lugar, el lugar desde el que se establecen las fronteras de lo que significa esa diferencia”.¹⁰¹ Y esa diferencia es trabajada desde los afectos, la intersubjetividad, la memoria.

Por otro lado, resultó sumamente interesante encontrar que las propuestas consideran estudios previos para su ejecución, que indagan sobre cómo y para qué se organizan los habitantes de diferentes localidades la Ciudad de México. Creo que ese acercamiento es fundamental para que un proyecto sea aceptado por los ciudadanos para involucrarse en su implementación, no sólo porque muestran interés en sus modos de vida, sino que establecen un ambiente de confianza y reconocimiento de sus formas de organización.

Ahora bien, cabe destacar que muchos de los artistas y grupos que aparecen en el mapa, no sólo crean proyectos que de alguna u otra forma se vincula con el ámbito social desde el arte, sino que también incluyen programas educativos orientados hacia la producción y transformación de lo público desde el enfoque de los derechos urbanos.

Bajo esta perspectiva, el proyecto Zonas Liminales de Fundación Alumnos 47, intenta configurar un diálogo entre la educación y lo comunitario, a partir del uso de distintas metodologías y herramientas para generar colectivamente obras de arte participativas, publicaciones, material didáctico, archivo documental y vivo

¹⁰¹ Rossa Reguillo, *op.cit.* p.70.

(bibliografía, hemerográficos, videos, fotografías, sonidos, juguetes, ropa y otros objetos). “Se enfatiza lo performático, las experiencias y las redes de conexiones y colaboraciones establecidas durante cada proyecto. El término liminal se piensa porque no es solamente aquella unión o frágil cosimiento entre una y otra institución, sino por las fronteras físicas, geográficas, políticas, económicas, emocionales y espirituales que existen cuando se plantean proyectos comunitarios de arte, educación y acción social” (Alumnos 47).

Específicamente, el proyecto Yolia se deriva de su colaboración con la asociación civil llamada Yolia. Niñas de la Calle y en vinculación con la UNAM, que consistió en un programa pedagógico enfocado en “fomentar el amor por el conocimiento, el autoaprendizaje y tomas de decisiones en torno a la escuela y carreras universitarias” (Alumnos 47).



Taller con Fundación Yolia. Foto de Alumnos 47.



Taller con Fundación Yolia. Foto de Alumnos 47.

Además, en los talleres que realizaron con un grupo de 28 niñas de entre 7 y 17 años de edad, trabajaron en los afectos como detonadores de conocimientos y de búsqueda de una identidad. Los ejercicios que ensayan son metodológicamente sostenidos por teorías que apelan al cuerpo, la resistencia, las experiencias y la performatividad.

En ese sentido, los proyectos aquí revisados permiten pensar que el trabajo en espacios públicos funciona para escenificar los valores de un mundo deseado, de comunidad y cuidado, en un modelo que podría relacionarse con el derecho a la ciudad en una democracia desmembrada.

Estos intereses demandan, según Ana María Guasch,¹⁰² que los artistas mantengan una experiencia dialógica con los “otros” a través de procesos investigativos y reflexivos que logran cuestionar el presente e imaginar el futuro reconsiderando lo global como una forma de expansión del horizonte de lo local. Aquí la idea de la imaginación como práctica social es, siguiendo al antropólogo Arjun Appadurai (2001) citado por Guash, una herramienta colectiva para la transformación de lo real, para la creación de horizontes múltiples de posibilidad. La producción de la localidad es tanto un trabajo de imaginación como un trabajo de construcción social.

De esta forma, se puede identificar en el análisis de Guasch que los artistas en el contexto global de producción cultural, están cada vez más interesados en el discurso social y se posicionan “...no tanto como creador de imágenes sino investigador de ellas, que reúne, crea, cuestiona, relata, expone información icónica o de otro tipo, sobre temas de carácter universal tanto que individual o socialmente locales”.¹⁰³

Esto lo vemos especialmente en las prácticas aquí analizadas, en tanto que los lugares en que se ha estado, vivido y transitado individual y colectivamente, conforman los terrenos de investigación e intervención de los artistas, debido sobre todo a que los lugares que se alojan en la memoria espacial, resultan fundamentales a la hora de imaginar otras formas de darle sentido a la experiencia urbana. De

¹⁰² Ana María Guash, “La memoria del otro en la era global”. *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo, Memoria y el otro. Memorias translocales y transdisciplinarias*, Vol. 2, Nº.1, 2014. En <<http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/10521/13271>> [Consulta: 20 de mayo de 2015], p.84.

¹⁰³ *Idem*.

modo que, el entendimiento de las localidades ancladas con el cuerpo en un lugar, permite rehacer, reconstruir y repensar con imágenes e ideas de hoy, las del pasado; que, con los horizontes de la globalidad, a través de los medios y del trabajo de la imaginación y migración, pueden volverse parte del material a través del cual, grupos específicos de actores pueden visualizar, proyectar, diseñar y evocar, cualquier sentimiento local que ellos deseen.¹⁰⁴ En otras palabras, hacer memoria es la posibilidad que se tiene para conservar un territorio, para fabricar una imagen de identidad: fabricar la identidad desde la memoria es una estrategia artística para repensar el territorio usado como medio de identidad, o sea, como referencia. En ese sentido, el artista se puede concebir como un sujeto condicionado, pero no determinado, por las estructuras en que se inserta y a las cuales, pese a la mayor o menor conciencia que tengan de ella contribuyen a transformar al problematizarlas y cuestionarlas.

Ahora bien, para continuar con la cartografía, encontré que también existe un interés de parte de curadores, museógrafos y directores de instituciones culturales y artísticas por incorporar estos temas en sus exposiciones. Como ejemplos, se encuentran:

El Foro “Archipiélago de prácticas sociales”¹⁰⁵ curada por Paulina Cornejo,¹⁰⁶ en el marco de la exposición *En solidaridad. Viviendo y haciendo juntos. Design for*

¹⁰⁴ Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ed. Trilce-FCE, 2012.

¹⁰⁵ El foro obtiene su nombre de la metáfora que Ezio Manzini escribió en su libro “Design When Everybody Designs”, “Un archipiélago creciente de organizaciones sociales locales, que ya no están aislada en un mar insostenible de formas de hacer, sino que son islas alternativas interconectadas que podrían estar marcando el inicio de un nuevo continente; una nueva civilización.” (MUCA Roma).

¹⁰⁶ Paulina Cornejo es historiadora de Arte por la Universidad de Barcelona y candidata a maestra en Estudios de diseño por CENTRO. Ha trabajado como curadora de proyectos artísticos con enfoque social. Autora de 100 Tácticas Creativas para la Seguridad Ciudadana. Dirige el HUB de

the living world (HFBK), en el MUCA Roma de la Universidad Nacional Autónoma de México, durante el verano de 2017. El objetivo de dicha exposición, en palabras de la coordinadora, fue “construir una red que empodere a los participantes, a través de compartir prácticas e historias mediante la aplicación de un conocimiento integral y descentralizado. Presentando algunos caminos hacia realidades que privilegian la colaboración, la producción local y el potencial de la resistencia comunitaria como alternativa.” (MUCA Roma).

Entre las mesas que se organizaron destacó la de “Arte y Diseño Social”, en la que se exploraron distintos puntos de vista y experiencias sobre los (d)efectos del arte y/o el diseño con enfoque social: sus compromisos, posibilidades, riesgos, metodologías e impactos potenciales (simbólicos y prácticos), con la participación de la Dra. Mónica Amieva¹⁰⁷, Gunnar Friel¹⁰⁸ y Demian Mondragón¹⁰⁹ Nerivela y la editora de Islario, Ariadna Ramonetti.

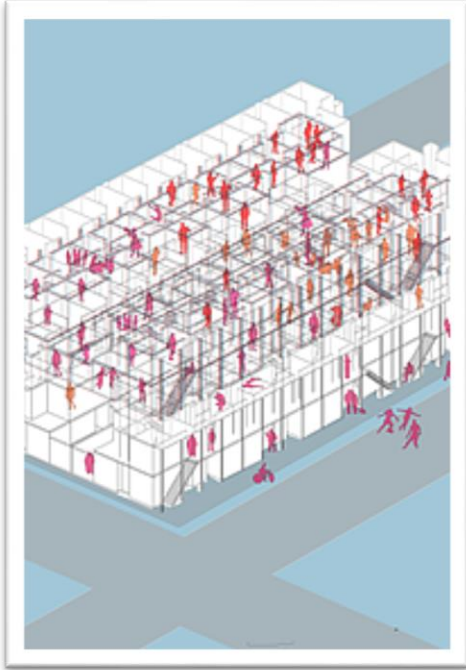
Asimismo, en la página web del museo se pueden descargar las fichas de los proyectos que Paula Cornejo identificó como representativas del arte y diseño social. Entre ellas se pueden encontrar: Hábitat participativo, Casa Refugiados A.C., Construyendo A.C. y Taller Vertical: Proyecto de Impacto Regenerativo.

Diseño Social en CENTRO, iniciativa que promueve el desarrollo de proyectos con valor social, a través de la colaboración con profesionistas creativos.

¹⁰⁷ Doctora en filosofía Contemporánea por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es miembro fundador de la Plataforma Arte Educación (PAE). Actualmente es Jefa del Programa Pedagógico del MUAC.

¹⁰⁸ Artista visual. Profesor de Centro, donde también colabora con el Hub de diseño social, en donde co-dirige el taller de producción audiovisual para vecinos.

¹⁰⁹ Demian es artista visual y dentro de su investigación ahonda sobre la relación entre arte social, micropolítica e intimidad.



Hábitat Participativo.



Casa Refugiados A.C.

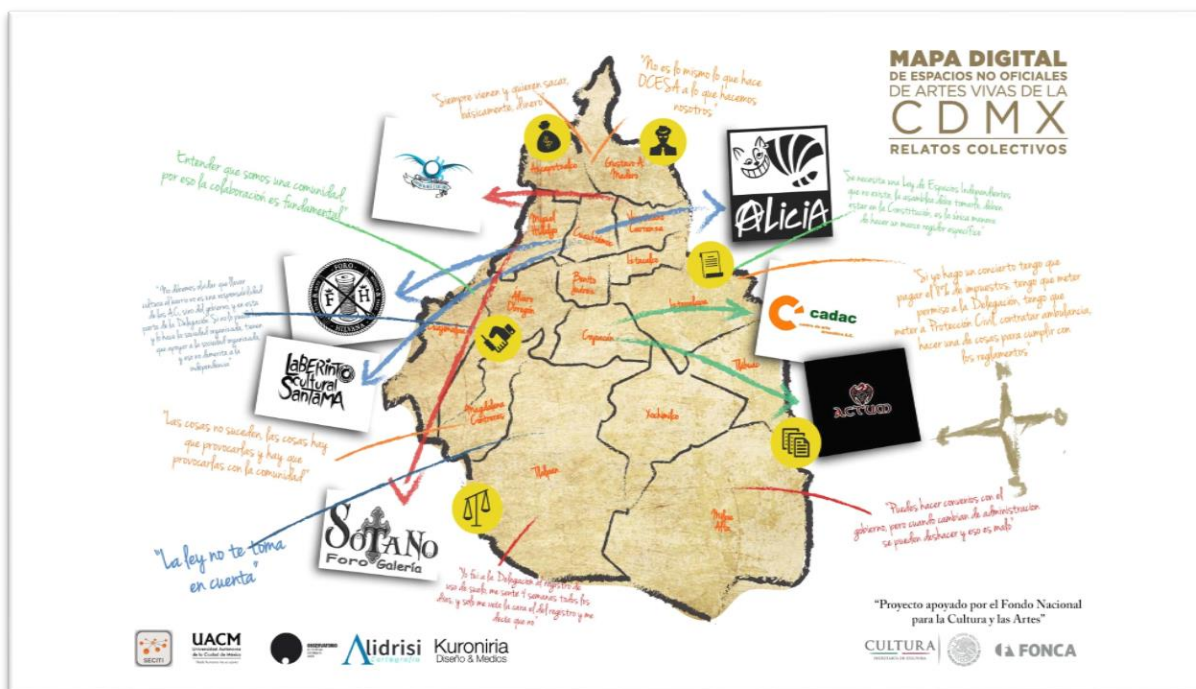


Construyendo A.C.



Taller vertical: Proyectos de impacto Regenerativo

Por su cuenta, el Observatorio de Políticas Culturales y el Mapa de la Gestión Cultural, gestionado por estudiantes de arte de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, alberga un mapa digital de espacios no oficiales de artes vivas de la CDMX.¹¹⁰ El proyecto coordinado por la gestora y académica Laura Elena Román García, entre los años 2016 y 2017, identifica 206 espacios que permitieron construir una narrativa colectiva sobre las relaciones que se establecen entre espacios no oficiales de arte y las políticas culturales públicas de la Ciudad de México. Dicho mapa permite reconocer las tensiones y conflictos entre actores sociales, así como impulsar otras relaciones entre autoridades y agentes culturales. Contribuye en ese sentido, a la formación de una comunidad artística interesada en lo público desde el consumo cultural.



Cartografía de la Distopía. Del Observatorio de Políticas Culturales. Captura de pantalla de la página web.

¹¹⁰ La página web donde se puede consultar el mapa es: <http://politicasculturales.mx> y en <http://espacios.politicasculturales.mx>

De la misma forma, en la Casa Vecina se puede encontrar un archivo sobre procesos sociales activados por prácticas artísticas. Especialmente, en proyectos realizados en el marco del programa Microurbanismo, que desde el año 2011¹¹¹ ha convocado, apoyado y generado proyectos vinculados con el rescate del espacio público. Destaca su proyecto Hecho en Casa. Maratón de diálogo e intervención pública, encuentro que el año 2014 reunió a personas interesada en reflexionar, dialogar y generar acciones en torno a las necesidades inmediatas en distintos puntos del centro de la Ciudad de México, vinculando espacios culturales, creadores y vecinos, con el fin de construir espacios más lúdicos, transitables y de convivencia.

Un año antes, en el 2013, se realizó la exposición “Conquistando y construyendo lo común”, en el MUAC. Proyecto de la artista croata Andrea Kuluncic,¹¹² curada por Amanda de la Garza, Alejandra Labastida e Ignacio Plá. Dicha exposición fue resultado de una residencia que Kuluncic realizó en la ciudad de México en el año 2011. Durante su estancia, la artista contacto y trabajo con cuatro organizaciones comunitarias: Asamblea Comunitaria Miravalle en Iztapalapa,¹¹³ Calpulli Tecalco A.C.,¹¹⁴ Centro de Reflexión y Acción Laboral (Cereal, D.F.),¹¹⁵ La Unión de Colonos Inquilinos y Solicitantes de Vivienda Libertad,

¹¹¹ Las primeras ediciones de Taller Microurbanismo fueron coordinadas por el arquitecto Gustavo Lipkau y las más recientes por Aisa Serrano, actual integrante de Nerivela.

¹¹² “La práctica artística de Andrea Kuluncic se basa en la exploración de nuevos modelos de sociabilidad y comunicación, en temas socialmente comprometidos, la confrontación con diferentes audiencias y la colaboración en proyectos colectivos. Crea redes interdisciplinarias, en la medida en que parte de la idea del trabajo artístico como investigación, procesos de cooperación y auto-organización”. (MUAC).

¹¹³ Su misión es consolidar la participación entre instituciones y vecinos de la colonia, con el fin de crear mejores condiciones de vida, justicia social y sostenibilidad ambiental.

¹¹⁴ Localizada en San Pedro Atocpan, Milpa Alta, es una organización que trabaja a favor del renacimiento de la lengua náhuatl como un medio para reconstruir los valores de la cultura indígena, así como en el recate del paisaje natural y cultural de la zona.

¹¹⁵ Proyecto Obrero de Fomento Cultural y Educativo, A.C., dedicado a impulsar la defensa de los derechos laborales y sindicales.

A.C,¹¹⁶ con el objetivo de desarrollar una plataforma para el entendimiento, el intercambio y la producción de estrategias comunitarias creativas. Cada una de las experiencias que estas organizaciones tienen en su comunidad fueron registradas en videos con el fin de exponer las voces y los procesos de construcción y mantenimiento de sus proyectos. ¿Pero qué sentido tienen trasladar a través de una videoinstalación, estas agencias sociales que ya existen en el territorio y cuya existencia se sostienen de una autogestión y autonomía comunitaria? ¿Para qué llevar grupos comunitarios cuya incidencia en lo social no utilizan o recurren al arte para lograr sus objetivos?

Siguiendo la respuesta de los curadores y de la propia artista, en este caso el museo debe funcionar como espacio de cuestionamiento, dialogo, crítica y reflexión de lo que sucede fuera de la institución, porque la colaboración con organizaciones sociales permite compartir estrategias con otras colectividades. Es decir, el proyecto: “Facilita la utilización del museo, pensado como un lugar privilegiado de visibilidad que los actores externos pueden aprovechar. Al mismo tiempo, genera una serie de mecanismos virales -intervenciones en el espacio público y en medios masivos de comunicación- con el fin de reinsertar en el ámbito público y haciendo uso del lenguaje artístico aquellas demandas y actores que están temporalmente en el museo. La clave de la operación es generar condiciones de igualdad de enunciación para todos los actores”. Además, enfatizan que: “La obra de Kuluncic pone de manifiesto la auto-organización como parte esencial de la

¹¹⁶ Ubicada en la colonia Cananea, Iztapalapa, cuyos objetivos son construir y realizar tareas de mejoramiento de vivienda popular en terrenos urbanizados o en proceso de urbanización, defender los derechos de sus integrantes y promover actividades educativas, sociales y culturales para las familias de los trabajadores.

experiencia y las historias urbanas. Además, hace eco de lo que la experiencia de las organizaciones arroja: la idea de comunidad y de “bien común” no es algo dado, sino que algo que se construye y -para usar sus propios términos- se conquista en la medida que actúa en sentido inverso a las lógicas sociales y de subjetivación imperante en el capitalismo.”

Me gustaría detenerme en este último párrafo del catalogo porque es justo en torno a esa idea que se organizan otras exposiciones dentro del MUAC que tienen resonancias en programas académicos tanto de la UNAM como en otras instituciones. Un ejemplo, es el proyecto Draft, iniciativa que intenta explorar el arte contemporáneo que produce, distribuye o provoca debate público, dirigido por Ditanjali Dang y Christopher Schenker, y que incluye una coparticipación del curador Cuauhtémoc Medina y Helena Chávez Mc Gregor a inicios del año 2015.

El proyecto estuvo conformado por nueve equipos alrededor del mundo que durante doce meses trabajaron en sus contextos locales: Beijín, Ciudad del Cabo, Hamburgo, Hong Kong, Ciudad de México, Mumbai, San Petersburgo y Zúrich. En el caso de la Ciudad de México, a Cuauhtémoc Medina y Helena Chávez Mc Gregor¹¹⁷ se sumó el colectivo Teatro Ojo. Una de las preguntas que a este equipo le interesaba responder a la provocación lanzada por Draft era como intervenir en una esfera pública repleta de imágenes de violencia que, en vez de crear un espacio para producir pensamiento colectivo, se subordina a los efectos de esta violencia.

¹¹⁷ Es investigadora del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Tiene un doctorado en Filosofía que realizó en la UNAM y una Maestría en Teoría del arte contemporáneo en la Universidad Autónoma de Barcelona. De 2009 a 2013 fue la curadora académica del MUAC, donde fundó el programa en Teoría Crítica, Campus Expandido.

En esta misma dirección, encontramos el proyecto Transurbanismo, coordinador por Edgar Pérez en la Sala de Arte Público Siqueiros,¹¹⁸ cuyo objetivo fue presentar proyectos emergentes que abordarán las interrelaciones del arte con la ciudad, el espacio, el caminar y los matices que les subyacen, desde elementos poéticos o estrictamente de percepción sensorial, pasando por aquellos de cohesión social, hasta la crítica del espacio como algo político, todos ellos, entendidos como componentes que siempre están presentes cuando hablamos de ciudad. Los invitados a presentar sus proyectos en Transurbanismo fueron: lleom (Laboratorio de literaturas extendida y otras materialidades) de Eder Castillo, MUMO/Modelo Urbano Molecular: Offline de Nerivela, Poemas Tonaes de edificios del Colectivo URBE y las prácticas artísticas de los artistas Isaac Torres y Jason Mena.

Por su cuenta, en el Ex Teresa Arte Actual, ubicada en la calle de moneda del Centro Histórico, se organizó “Un Mundo en Común. Muestra sobre arte participativo y de comunidad específica”, curada por Pedro Ortiz Antoranz, que tuvo lugar durante 11 días en el mes de noviembre del 2016. Se compuso de dos eventos simultáneos: una muestra de proyectos artísticos de corte participativo y un encuentro para debatir sobre el arte de interacción social; de manera que las prácticas de comunidad específica fueron comisionadas para la muestra, con el objetivo de ampliar y enriquecer la discusión sobre las mismas.

¹¹⁸ Igualmente, el proyecto de La Tallera dentro de la SAPS de la ciudad de Cuernavaca, cuenta con la Escuela de Crítica de Arte, con ediciones realizadas en los años 2014, 2016 y 2017. Aunque dicho encuentro se realiza en la Ciudad de Cuernavaca, es importante considerar que su conceptualización reposiciona el papel de la crítica en el complejo sistema de producción y difusión del arte contemporáneo.

En el catálogo de la muestra se comenta el sentido de ambos eventos: “El propósito es que las situaciones creadas por artistas y participantes nos den alguna pista sobre cómo el arte contemporáneo puede abordar la experiencia del “estar juntos” de manera crítica y transformadora, tanto en los acuerdos como en las disonancias.”¹¹⁹

Así, con el objetivo de convertir dicho recinto en un semillero de proyectos artísticos coparticipativos, se pidió a los artista y colectivos invitados realizar parte de los procesos de su trabajo durante la muestra. Un ejemplo de estos proyectos fue la transmisión vía online de los encuentros que sucedieron el miércoles 9 y jueves 10 de noviembre, por parte de los alumnos de la Escuela Nacional de Ciegos que trabajaron con el sonidista francés Félix Blume. Además, durante el primer encuentro, participaron los artistas José Miguel González Casanova,¹²⁰ Pablo Helguera,¹²¹ Alfadir Luna,¹²² y los curadores Lucía Sanromán¹²³ y Bill Kelley Jr,¹²⁴ Aunque la intención de dicho encuentro era reflexionar sobre qué tan profundo es

¹¹⁹ Pedro Ortiz Antoranz, Reflexiones sobre el arte de interacción social, Ex Teresa Arte Actual, INBA, Secretaría de Cultura, noviembre 2016.

¹²⁰ Artista multidisciplinario interesado en temas relacionados con la interdisciplina, la autogestión, la pedagogía, el arte público y la producción visual

¹²¹ Artista, educador, escritor y crítico con enfoque en el arte socialmente comprometido, las relaciones dialógicas y los vínculos entre estética y política. Fue Director de Programas Públicos en el Departamento de Educación del Museo de Guggenheim de Nueva York. Desde 2007, es el Director de Programas Académicos y para Adultos en el Departamento de Servicios Educativos del Museo de Arte Moderno, Nueva York.

¹²² Su trabajo, basado en el dibujo y arte acción, tiene como punto de partida reflexiones en torno a procesos de conocimiento, y suele culminar en intervenciones de sitio específico. Desde 2012 es miembro de la compañía Teatro Línea de Sombra en donde funge como coordinador del proyecto Amarillo en la Ruta Migrante.

¹²³ Su trabajo de investigación se enfoca en la estética y su relación con las prácticas sociales, se interesa en la transdisciplinariedad del arte. Fue curadora asociada en el Museo de Arte Contemporáneo de San Diego, donde organizó numerosas exposiciones. Curó la retrospectiva inSite: Cuatro ensayos de lo público sobre otro escenario para La Tallera en Cuernavaca, México.

¹²⁴ Educador, curador y escritor con residencia en Los Ángeles. Actualmente es investigador principal y curador del proyecto Talking to Action del Otis Colleague Art and Design. Es además, profesor adjunto de Historia del Arte Latinoamericano y Latino en la Universidad Estatal de California-Bakersfield.

el cambio en el arte contemporáneo a partir del auge del arte social, así como identificar las singularidades de este tipo de arte cuando se aborda desde América Latina, se puso más énfasis en los proyectos de dichos curadores, artistas e investigadores para dar cuenta de las formas de operar y los modos de hacer. En las mesas de debate, los ponentes fueron los artistas que participaban en la Muestra, Daniel Godínez Nivón, Diego Aguirre, Eder Castillo, Aisa Serrano y Plan Alcalli.

En suma, con estas perspectivas institucionales, puedo decir que el lugar de la gestión y administración de lo público desde el campo curatorial existe una necesidad de repensar nuevas formas de mediación colaborativas o pedagógicas; sustituir autores por iniciadores y espectadores por usuarios, buscar la sostenibilidad y restablecer la estética como un sistema de transformación. El arte en ese sentido, debe no sólo valerse de lo social para replantear las contradicciones actuales entre lo público y lo privado, sino también incitar procesos sostenibles con resultados prácticos que beneficien a los otros en su cotidianidad y vida pública. Por eso, los proyectos institucionales aquí registrados incluyen estrategias de participación y procesos de intercambio y visibilidad de diversos grupos donde la labor de investigación y la generación de dispositivos expositivos, de comunicación o de relación entre públicos o diversos grupos resulta un elemento importante en el trabajo de las políticas culturales. En este caso, las exposiciones formulan el espacio del museo como un lugar de visibilidad, donde la figura del curador está pensada más como de mediador, en tanto que su labor de gestión y negociación es necesaria para que exista una comunicación y organización horizontal entre los artistas y las comunidades ajenas al museo e involucradas en dichos proyectos.

Ahora bien, para finalizar, cabe destacar también el papel de los grupos de investigación de las universidades públicas y privadas, debido a su contribución para pensar la triada arte, espacio público y agencia, desde un marco teórico y práctico, que pueda ser desplegada en una nueva institucionalidad.

En este caso, se encuentra, el Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno de la Facultad de Artes y Diseño de la UNAM, que ha realizado varios seminarios entre los cuales destaca el de “Prácticas culturales y (re) conquista del espacio público”, impartido en el 2013 por el investigador Martí Perán de la Universidad de Barcelona e integrante del grupo de investigación Arte, globalización e interculturalidad dirigido por Ana María Guash.¹²⁵

En el seminario se revisaron tres ejes: la evolución de las ciudades contemporáneas en el interior de la lógica global, los debates en torno a la noción de espacio público y el rol de las prácticas culturales en el imperativo de rescatar el espacio social. Bajo estos tres rubros, el seminario se propuso “...acentuar el rol de las prácticas artísticas y culturales como herramientas para una subjetivación política capaz de replicar los modelos hegemónicos, rehabilitar el espacio público como lugar de disenso y subvertir las lógicas ordinarias de la gestión cultural”.

Igualmente, dentro de la FAD surge el Seminario Medios Múltiples, fundado en 2003, por el artista y docente José Miguel González Casanova. Este seminario nace con el objetivo de generar investigaciones teórico-prácticas interdisciplinarias en torno al arte público, la ampliación de dicha categoría y la búsqueda de nuevos canales de circulación y lectura. Cada ciclo de seminario tiene una duración de tres

¹²⁵ Disponible en: <https://artglobalizationinterculturality.com/es/el-proyecto/>

años, en los que han participado más de 30 alumnos de la FAD, y cuyos resultados se han publicado en libros, teniendo hasta la fecha tres volúmenes; Medios Múltiples 1 en 2005, Medios Múltiples 2 en 2008, Medios Múltiples 3 en 2011 y Medios Múltiples 4 en el 2013.

Con el apoyo de la Fundación Jumex han realizado las publicaciones y con el apoyo del Programa de Apoyo a Proyectos para la Innovación y Mejoramiento de la Enseñanza¹²⁶ y la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, El MUAC, la Quiñonera y el Taller de Martha Hellion realizado actividades, como: Simposios, exposiciones colectivas e intervenciones en el espacio público, cuatro fanzines, así como presentaciones en ferias del libro, mesas redondas y conferencias en diversos centros culturales y académicos. Este tipo de actividades ha permitido que el Seminario logre su objetivo de distribución y consumo a públicos más amplios, fuera de la FAD.

Como se puede ver en la cartografía, cada uno de los proyectos se inserta de distinta forma en el entramado social a partir de una postura que han ido construyendo en sus procesos creativos, logrando situarse tanto dentro como fuera del sistema del arte, lo cual remite al estado dinámico del mismo y a los límites de sus instituciones.

Destacan por este tipo de mediación, los proyectos MUMO. Modelo Urbano Molecular Offline del colectivo Nerivela y Casa Gallina de la organización inSite. Los cuales, siguen una línea de investigación e intervención que se desplaza, emplaza, y se mezcla con el campo de la mediación artística. Entiendo la mediación artística

¹²⁶ PAPIME PE402612, adscrito a la Dirección General de Asuntos del Personal Académico (DGAPA) de la UNAM.

siguiendo la línea argumentativa de Pierangelo Maset,¹²⁷ como campo intermedio que provoca un aplazamiento y transformación del campo de acción – y por lo tanto de producción – del arte contemporáneo en terrenos no explorados comúnmente. Según su perspectiva, la dimensión expansiva del término “arte” hacia otros terrenos de investigación, parte del mismo germen del arte, como proceso de diferenciación continua, que adquiere para sí misma cada vez un mayor rango de estructuras mediadoras produciendo comunicaciones imposibles, impredecibles o latentes en potencia. Por ello, la mediación artística produce inevitablemente procesos de comunicación/mediación paralelos de segundo orden dentro de un sistema cultural como es el arte. Dichos procesos impulsan nuevas relaciones, aperturas y fricciones, que considero deben encarnarse críticamente en el espacio social, como un “tercer espacio” (Bhabha), que detone zonas de contacto constantes.

Pero entonces si considero que la crítica se ha vuelto indisociable de las prácticas artísticas cuyo objetivo es detonar un cambio en lo social, la pregunta obligada para continuar con los estudios de caso es: ¿cómo opera la crítica hoy en el seno de las prácticas de Nerivela e inSite y cómo desafían la configuración de lo público? Y ¿En qué sentido la figura de mediador es fundamental para que la crítica se materialice y distribuya en un tipo de agencia?

A fin de explorar posibles respuestas, en el siguiente capítulo reviso el proyecto Casa Gallina, proyecto de inSite,¹²⁸ festival binacional realizado en la

¹²⁷ Pierangelo Maset, *Between Education and Participation: Aesthetic Operations. Engage. Strategic Interpretation*, 2007, p. 29-30.

¹²⁸ <http://insite.org.mx/wp/home/>

frontera Tijuana-San Diego desde principios de los años noventa, cuya sede actual se encuentra en la colonia Santa María la Ribera de la Ciudad de México. Y el proyecto MUMO: Modelo Urbano Molecular Offline del colectivo Nerivela. He seleccionado a estos colectivos porque, además de lo ya señalado, considero que permiten ejemplificar cómo la creación de condiciones para que los “otros” puedan participar en la construcción de su propia historia, fortalecer procesos de participación ciudadana y el derecho a la ciudad como bien común, es posible a través de prácticas artísticas que incluyen la mediación crítica como eje transversal y la colaboración interdisciplinaria como nodo articulador de nuevos u otros procesos posibles.

Además, comparten un interés orientado a erosionar la instrumentalización política y económica de la cultura en tanto campo instituido y jerárquico, para ampliar sus codificaciones, circulación, receptividad, valoración y, sobre todo, su incidencia social. De esta forma, mi intención no es entender los procesos de acción social que componen estos colectivos como “un mundo aparte” o como una particularidad de la contemporaneidad, sino una vía para el entendimiento de nuestro “estar en el mundo”.

4. Agencia distribuida. Etnografía de inSite/Casa Gallina y Plataforma de Investigación Nerivela.

Para entender cómo operan Nerivela y Casa Gallina, decidí que la mejor manera era tratar cada proyecto desde el método comparativo no sólo para encontrar las similitudes y diferencias, sino para entender las formas en las que se materializan las acciones e intervenciones para la construcción de otros lugares de enunciación en/desde /para lo público. De esta forma, pongo especial atención en las estrategias y permeabilidades disciplinarias que ponen en marcha para conseguir su objetivo: pensar la ciudad desde otros frentes, otras sensibilidades e imaginarios para revertir el sentido de “lo público” que construyen el capital, el Estado, los medios de comunicación y otros agentes sociales involucrados en la gestión urbana.

Por otro lado, le di prioridad al punto de vista de los integrantes de los colectivos respetando siempre sus concepciones tanto grupales como individuales, formas de organización, roles y participación dentro de sus proyectos. Fue incluso inevitable observar las relaciones de poder entre los integrantes según su género, edad y años de permanecer al grupo, lo cual me pareció sumamente importante porque la propia formulación de un proyecto, el acercamiento a la comunidad, las relaciones de confianza que resultan necesarias para conocer al otro, son tareas que hacen más las mujeres en ambos colectivos. Incluso, fueron mis informantes clave en esta investigación, por ejemplo, al colectivo Nerivela, logré realizar dos entrevistas grupales y tres individuales en diferentes momentos y espacios; de las cuales dos fueron a mujeres. Y para conocer el proyecto de Casa Gallina, asistí a

un taller realizado por la documentalista Itzel Martínez del Cañizo, realicé una entrevista a la antropóloga Rosa Elba Camacho quien funge como enlace con la comunidad del barrio de Santa María la Ribera y los artistas invitados por el grupo de curadores integrantes del proyecto, así como al gestor cultural Ricardo Osorio, quien, tras un trabajo de campo realizado entre el artista y la antropóloga, organiza y gestiona las actividades.

De esta forma, los resultados del trabajo de campo, así como el análisis y la sistematización de la información obtenida de los contenidos que circulan entre los grupos con los que trabajan, me permitieron conocer no sólo las condiciones y estrategias que producen para generar sus proyectos de arte de acción social, sino también su compromiso con grupos sociales para que sus redes se fortalezcan y, sobre todo, para crear en comunidad.

Cabe destacar que el componente fuerte de este apartado es el método etnográfico, debido principalmente a que me permite transmitir al lector las formas en que se materializa la noción de agencia en las prácticas artísticas de Nerivela y Casa Gallina, y las formas en las que se distribuye en otros sujetos. Asimismo, reviso los proyectos a la luz de acontecimientos que fracturan “lo público” en la actualidad para entender su operatividad en la apertura de espacios reales de inclusión y expresión en la vida pública local urbana, sobre todo, en el contexto de las políticas culturales implementadas durante el gobierno de Mancera.

4.1. Los colectivos.

Aunado a la perspectiva etnográfica, la elaboración de este capítulo parte de explorar la posición de los colectivos en la producción de nuevos mundos de sentido desde lo público, considerando las relaciones que establecen entre ellos y los “otros”¹²⁹ en ciertas situaciones microsociales para lograr el anclaje de sus proyectos en un determinado contexto.

En ese sentido, un punto importante es conocer, como lo planteó Nelly Richard (1994), los recursos y los repertorios de sentido a partir de los cuales los artistas deciden juntarse y trabajar en proyectos colaborativos e incidir en el ámbito social a través de procesos creativos. La respuesta no es sencilla, pues tales repertorios y recursos se componen por construcciones sociales de orden simbólico y cultural, lo cual nos lleva a considerar cuáles son y cómo se construyen, sobre todo a lo largo de su trayectoria artística o su formación disciplinaria que los llevo a generar un proyecto de arte social; para después trazar aquello que ponen en juego al entrar el contacto con prácticas espaciales y cotidianas de otros actores/agentes sociales en sus localidades. Sin dejar de considerar que esa otredad posee su propia agencia, es decir, sus formas de expresión y participación en el terreno de lo público, tal y como veremos más adelante.

Para entender estas conexiones entre mundos simbólicos distintos y distantes, fue metodológicamente interesante la categoría de los marcos de

¹²⁹ Con los “otros” me refiero a las comunidades que investigan y con las que colaboran los artistas. En el caso de Nerivela incluye: La Merced, Santa María la Ribera, Miravalle, el pueblo de Santa Fe y Polanco. Y en el caso de Casa Gallina un cuadrante de la colonia Santa María la Ribera.

referencia del sociólogo Erving Goffman en su texto *Frame Analysis*,¹³⁰ para describir a aquellos elementos básicos que permitirían comprender cómo se entrelazan los principios de organización que gobiernan los acontecimientos sociales y nuestra participación subjetiva en ellos. Los marcos serían una especie de esquemas interpretativos que permitirán a los actantes en una determinada escena social elaborar una definición común de la realidad y en ese sentido aplicar conjeturas sobre lo ocurrido previamente, así como anticipar expectativas sobre lo que probablemente ocurrirá después. Por lo tanto, son marcos de referencia que constituyen un elemento central de la cultura de un grupo social.

De esta forma puedo pensar las prácticas artísticas como acciones fundadas en los marcos de experiencia tanto del colectivo Nerivela como del equipo curatorial de Casa Gallina y, en ese sentido, entender los motivos por los que se mantienen unidos, las aportaciones que hace cada integrante al equipo y/o proyectos, sus formas de organización y relación con otros grupos e instituciones. Todo ello considerando los contextos en los que trabajan y las condiciones políticas, económicas y sociales a las que se enfrentan en la ciudad.

A partir de ahí, en este apartado me interesa indagar sobre la trayectoria de Nerivela e inSite, para entender una de las partes fundamentales de sus prácticas y el trabajo de investigación que realizan, ya que considero que sus marcos de referencia les permiten gestionar proyectos interinstitucionales, conectando a diferentes actores, instancias, políticas públicas y formas de ser.

¹³⁰ Erving Goffman, *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas, 2006.

4.1.1. Plataforma de investigación Nerivela.

El origen de Nerivela hay que situarlo en la preocupación por un grupo de amigos artistas, arquitectos, urbanistas, académicos, por temas vinculados con el crecimiento urbano y las formas de organización en la ciudad. Sería precisamente a raíz de un seminario coordinado por el escritor y crítico Javier Toscano¹³¹ en 2007 en la ciudad de México, cuando deciden Eusebio Bañuelos,¹³² Ana Lacorte¹³³ y el propio Javier Toscano fundar Nerivela¹³⁴ para dar seguimiento a su deseo de

¹³¹ Desarrolla sus proyectos en la búsqueda de paradigmas alternos en los que puedan confluír las prácticas artísticas, el cine experimental y la escritura. Fue miembro fundador del *Laboratorio 060* (<http://www.lab060.org>) un grupo interdisciplinario de reflexión y práctica dentro del arte contemporáneo. Con este grupo desarrolló, entre otros, el proyecto *Frontera*, ganador del premio *Best Art Practices* del gobierno de Italia en 2007, así como una mención honorífica de la Fundación CDA Projects de Estambul, Turquía, por el proyecto *La Causa*, en 2012. Recibió en 2012 y en 2006 el fondo del Centro Multimedia para investigación y producción en nuevos medios. En el 2006 ganó el Primer Accésit del premio de ensayo de la Universidad de Navarra, España, con su libro sobre Walter Benjamin *Un mundo sin Dios, pueblo de fantasmas* (publicado por la UNAM, 2014). Su trabajo artístico se ha mostrado en lugares como el *Canarias Media Fest*, en España, *Transmediale* y el *European Media Arts Fest* en Alemania, *Impakt*, en Holanda, y diversos lugares en Estados Unidos, China, Chile, India, Ucrania, Turquía, Francia, Italia y Grecia, entre otros. Fue miembro del consejo de *Transitio_mx Festival de arte electrónico y video* (2007-2009) y director del 6to Foro de Arte Público de la SAPS (Sala de Arte Público Siqueiros, 2009). Es doctor en filosofía en un programa doble por la UNAM y la Freie Universität de Berlín (becario DAAD Alemania 2009-2010). Actualmente trabaja en el desarrollo colectivo de la Plataforma de Investigación *Nerivela*, en el archivo de video e imagen en movimiento del VICO (Videoclub de Operación Expandida, <http://www.elvico.net>), y desarrolla su trabajo como productor e investigador invitado en la Freie Universität de Berlín.

¹³² Artista visual. Realizó sus estudios de Diseño Gráfico en la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus intereses se centran en una línea reflexiva que vincula prácticas artísticas, educativas y el uso crítico de las tecnologías de la información y la comunicación. Su trabajo busca el desarrollo de estrategias creativas de participación social y creación colectiva que permitan la generación de modelos artístico-educativos expandidos.

¹³³ Se define como una urbanista práctica interesada en generar acercamientos críticos hacia la ciudad y generar reflexiones de corte cultural y político en torno al espacio público y el bien común. Produce y promueve proyectos de arte independientes y autogestivos como formas de investigación alternativa. Desde 2007 co-funda Nerivela. En 2009 co-coordina, junto con Javier Toscano, el 6to. Foro de Arte Público (*Sala de Arte Público Siqueiros* <http://www.6forosaps.net>) y del cual se desprende la *Unidad para la imaginación urbana intensiva – UiUi* (www.urbana.guru) que se conforma por una serie de recorridos que investigan las formas existentes y potenciales del desarrollo urbano y la cultura pública en la Ciudad de México. También es empresaria en el ámbito del pensamiento estratégico con causa.

¹³⁴ Además de Eusebio, Ana y Javier, los miembros fundadores de Nerivela fueron: Carolina Alba, Paloa de Anda, María Freytes, Verónica Gerber Bicecci, María José Gómez, Daniel Toca, Diana María González Colmenero y Amanda Gutiérrez.

desarrollar maneras alternas de hacer y de pensar lo urbano. En septiembre de 2010 se constituyen legalmente como Asociación Civil sin fines de lucro, figura jurídica que les permite concursar por recursos públicos y privados a nivel nacional e internacional. En el año 2013 se unen al colectivo, la gestora cultural Aisa Serrano,¹³⁵ y el arquitecto Esteban Gómez.¹³⁶

Conforme pasa el tiempo el grupo se va adaptando a las colaboraciones y participaciones de nuevos integrantes. Por ejemplo, para principios del 2016, Nerivela tuvo 10 integrantes, que colaboraron en el Festival Vecinal, para finales del mismo año se redujo la participación a cuatro integrantes, quienes trabajaron en conjunto con Roberto Durán, cofundador de la agrupación Chavos Banda¹³⁷ de la Colonia Consejo Agrarista en Iztapalapa y cuya colaboración culminó con la presentación del proyecto arquitectónico en la XV Bienal de Arquitectura de Venecia.

¹³⁵ Curadora y productora cultural, con especial interés en prácticas creativas y experimentales que impulsen el pensamiento crítico y la participación social. Se especializa en proyectos de producción artística y espacio público. Estudió Ciencias de la Cultura en la Universidad del Claustro de Sor Juana y es Maestra en Gestión del Patrimonio Cultural por la Universitat de Barcelona. Ha trabajado en diversos espacios y proyectos, algunos de los más importantes: el Centro de la Imagen, Idensitat, Oficina36, Eme3 Festival Internacional de Arquitectura en Barcelona, entre otros. Desde 2014 hasta 2017 fue miembro activo de la Plataforma de Investigación Nerivela. Actualmente es curadora de mociones: seminarios de producción artística en Casa Vecina, un programa experimental para jóvenes.

¹³⁶ Licenciado en Ciencias Política por la UNAM y Maestro en Urbanismo por la UNAM. Es secretario particular y asesor en el Consejo de los Pueblos y Barrios Originarios de la ciudad de México.

¹³⁷ Chavos Banda es un espacio de autogestión que promueve y desarrolla actividades encaminadas a fomentar la educación, la capacitación, la prevención primaria de las adicciones y del delito, la cultura y el arte entre los niños y jóvenes que habitan en zonas marginadas y de alto riesgo. Ha sido nombrada institución asesora para problemas de delincuencia juvenil por la UNESCO y forma parte de la Red Mundial Juvenil en Prevención de Adicciones, pertenecientes a la Organización de las Naciones Unidas.

Las formaciones académicas de sus integrantes hacen que Nerivela se articule como un grupo transdisciplinario, lo cual les permite tener diferentes escenarios posibles de acción, entre los que destacan:

1. Construcción colaborativa de dispositivos micro-arquitectónicos o micro-urbanísticos que permitan la reapropiación del espacio público y su uso colectivo.
2. Desarrollo de trabajos a través de talleres de construcción colectiva donde fomentan la coexistencia de diferentes saberes y conocimientos sobre el tema de lo público, entendido desde su dimensión espacial como lugar de empoderamiento ciudadano.
3. Puesta en práctica de métodos de aprendizaje colaborativos y participación directa con iniciativas ciudadanas u organizaciones vecinales, estableciendo como requisito la implicación responsable en todas las fases de los proyectos.
4. Dotar a las diferentes organizaciones con las que trabajan de recursos de autogestión para la recuperación de espacios de expresión en la ciudad.

Ellos insisten en que son “mediadores” entre grupos de gente que normalmente no tiene contactos y creadores de procesos colaborativos desde otros puntos de vista, para posibilitar el intercambio y el diálogo. Su objetivo no es mejorar o sanar una situación sino de crear otras experiencias para potenciar relaciones, ganar confianza y construir procesos de sociabilidad. Así, las prácticas de la vida cotidiana y el entramado simbólico que le da sentido, son las dinámicas que les

interesa investigar a un nivel muy micro para generar modelos de intervención urbana que fortalezcan espacios de participación ciudadana.

Por otro lado, para Nerivela las nuevas dinámicas sociales en la ciudad que se derivaron de la crisis de representación institucional que evidenciaron las carencias de vinculación de las políticas culturales con el espacio público en el sexenio de Mancera, son los entre-espacios donde les interesa elaborar otros sentidos sobre la noción de lo público.

Los proyectos que han realizado son: Notas para un manifiesto telepático, Los Rituales del Caos, que reunió cinco nodos de actividad artística sobre la ciudad, a través de los cuales se constituyó posteriormente MUMO, modelo urbano molecular offline que surgió en el 2013 y también fue el cimiento del Festival Vecinal “Utopías de la colaboración” en 2015, que contó con el apoyo de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda, SEDUVI. Posteriormente realizaron el Recetario Mestizo, con el apoyo de PACMYC 2015-2016, cuyo resultado es un libro que recoge diversidad de recetas del barrio de La Merced, en colaboración con Kerent-tá Merced, espacio cultural autogestionado por comerciantes del mercado.

Como se puede ver, los recursos que han conseguido para sus proyectos son tanto públicos como privados, cuyo monto oscila entre los 30 y 60 mil pesos, el cual se ha destinado prácticamente a la realización del proyecto, pues la mayoría de dichas convocatorias no cubren honorarios. Por ejemplo, para el Recetario Mestizo el recurso de 52 mil pesos se usó para la producción y distribución de carteles, viáticos e impresión del recetario con un tiraje de 500 ejemplares.

Para Esteban Gómez, creador del proyecto del Recetario y representante ante PACMYC del grupo Nerivela, trabajar en proyectos colaborativos le permitió:

1) Ejercer su profesión; 2) Generar vínculos; 3) Hacer currículum, y; 4) Trabajar interdisciplinariamente.¹³⁸

Estas cuestiones que Esteban enfatizó durante la entrevista, también fueron destacadas por otros integrantes del colectivo, quienes disponen de su tiempo para realizar proyectos dentro de Nerivela en tanto que les permite crear un escenario de desarrollo profesional que incide simbólicamente en su quehacer artístico y cultural. Por ejemplo, mientras Esteban colaboró con Nerivela también trabajó en proyectos fotográficos particulares y en las oficinas del INE (Instituto Nacional Electoral), por su parte la gestora Aisa Serrano trabajó como curadora en Casa Vecina, Sharon Castillo estuvo a cargo del Programa Rescate de Espacios Público del gobierno federal, Ana Luisa fundó la consultoría Tekio, David Ordaz coordinó el programa de Redes de Organizaciones de la Sociedad Civil del Centro Mexicano para la Filantropía A.C., Alberto Pacheco coordinó la Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos A.C. (FEMAM) y Javier Toscano desarrolló proyectos dentro de VICO (Videoclub de Operación Expandida) y en la Freie Universität de Berlín.

Esta simultaneidad de actividades que mantienen los integrantes de Nerivela permite, por un lado, desarrollar proyectos interdisciplinarios que de una u otra forma beneficia a los integrantes de forma individual, pues los apoyos recibidos y los resultados de su trabajo colectivo son aspectos importantes en el ámbito artístico y cultural en el que se mueven. Aunque la flexibilización y precarización del trabajo en dicho ámbito también condiciona sus participaciones dentro del colectivo, pues

¹³⁸ Entrevista realizada de forma individual a Esteban el día 28 de octubre de 2018.

deben invertir más tiempo en sus actividades reenumeradas. De ahí la constante entrada y salida de personas en Nerivela, aunque dos de sus miembros fundadores siempre dan seguimiento a los proyectos que ahí se generan y, sobre todo, dan continuidad a las declaraciones correspondientes que se deben hacer ante Servicio de Administración Tributaria (SAT).

No obstante, si bien el contenido y la gestión de cada proyecto es colectiva, el compromiso resulta indisociable del tipo de participación que los integrantes decidan realizar (por ejemplo, medio tiempo o tiempo completo). Es decir, si van a participar en todo el proceso o sólo en una parte del proyecto, siempre debe existir un compromiso tanto con los otros integrantes como con las personas con las que se vinculan durante el desarrollo del proyecto. Sobre todo, considerando que las prácticas colaborativas que le interesa a Nerivela tienen como fin último el de generar modos o procesos que posibiliten el cambio o la mejora de cuestiones que afectan a un colectivo o comunidad.

En ese sentido, el diálogo y negociación entre ellos sirve para hacer del colectivo un “hogar” para desarrollarse profesionalmente y, por ello, la incidencia social que proponen en cada proyecto es evaluada de forma cualitativa, pues para Nerivela lo más importante es crear acciones que funcionen como un nodo de redes heterogéneas, que han sido ligados mutuamente durante un cierto tiempo para afectarse entre sí. Por eso sus actividades incluyen la organización y participación en simposios, seminarios, conferencias, debates, publicaciones de artículos en universidades y centros culturales. En estos escenarios presentaron investigaciones desarrolladas con diversas metodologías (sociología, urbanismo, diseño gráfico y arquitectura) y soportes híbridos (imágenes, sonidos y palabras). También

exhibieron con diferentes medios -videos, instalaciones, folletos- en espacios de arte institucionalizados como el Ex Teresa Arte Actual, la Casa del Lago, el Museo del Chopo y la XV Bienal de Arquitectura de Venecia.

En sus proyectos reflexionan sobre las siguientes preguntas ¿Cómo afectar un territorio a partir de procesos artísticos colaborativos? ¿Cómo conectar espacios y actores con sus propias agencias y formulaciones de lo público? ¿Cómo investigar lo urbano con imaginación política?

La investigación específica sobre su proyecto MUMO que hago más adelante, ejemplifica la forma en que Nerivela ha elaborado estrategias para dialogar, intervenir, afectar y provocar a otros agentes en determinados espacios de la Ciudad de México. Por tal motivo, Nerivela más que un colectivo es un agente que rastrea conexiones, elabora dispositivos de intervención y evidencia focos caóticos de la ciudad.

4.1.2. inSite, Prácticas artísticas en el dominio público en Tijuana-San Diego.

A diferencia de Nerivela, la asociación civil sin fines de lucro inSite tiene una forma de operar más vertical y con puestos designados por sus directores ejecutivos

Michael Krichman¹³⁹ y Carmen Cuenca.¹⁴⁰ También cuenta con una mesa directiva que supervisa y evalúa los objetivos, las estrategias, la financiación y los programas del proyecto, de manera bilateral, tanto dentro de los Estados Unidos de América como de México. A diferencia de Nerivela, el mayor porcentaje de ingresos de inSite se cubre con patrocinios y donativos otorgados por socios, fundaciones y empresas nacionales e internacionales. Desde que inició el proyecto de inSite en la frontera norte hasta la versión actual en la Ciudad de México, han recibido patronato de la Fundación *haudenschild* Garage,¹⁴¹ la Fundación Lee,¹⁴² y la Fundación Panta Rhea,¹⁴³ a las que se han sumado más “aliados”. Entre sus patrocinadores

¹³⁹ Abogado de oficio por Georgetown University; y graduado en Leyes por Brandeis University. Ha sido Director ejecutivo de inSite, desde 1995. De 1993 a 1994 fue Presidente de la Mesa directiva de inSite, y se ha mantenido por más de veinte años como responsable del proyecto, facilitando la producción de más de 200 obras de dominio público y sitio específico, a partir del programa de residencias de inSite en la frontera San Diego-Tijuana. Recientemente estuvo a cargo de la reorganización e indexación de los archivos de inSite para su donación a la UNAM, México; y a la Special Collection Library de UCSD. Además comisionó la readecuación del espacio *El ágora* en el CECUT de Tijuana, y el *display* de la exhibición que acompañó la donación de los archivos de inSite al proyecto *Arkheia* del Museo de arte contemporáneo de la UNAM, México. De 1989 a 1992, Krichman fue socio de *Quint Krichman Projects* (QKP), un programa de residencias para artistas de Europa y Estados Unidos en la frontera. Krichman ha sido también asesor de comisiones de numerosos proyectos urbanos y de arte público, así como miembro de varias mesas directivas de espacios como the Museum of Contemporary Art, San Diego, the Children’s Museum of San Diego, y el Orange County Museum of Art.

¹⁴⁰ Estudió Historia del Arte en la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. De 2011 a 2014 fue Directora del Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, INBA; y Subdirectora de artes visuales del Centro Cultural Tijuana, CECUT del 2006-2009. Trabajó de 1982 a 1989 en el Departamento de investigación del Museo de San Carlos, INBA. De 1994 a 1997 Agregada cultural y Directora ejecutiva del Instituto Cultural Mexicano en San Diego CA. Ha participado en las diferentes versiones de inSite, como: Coordinadora para México en *InSite94*, Co-Directora ejecutiva en *InSite 97*, *InSite2000-01* e *InSite05*. Actualmente es Directora ejecutiva de inSite/ Casa Gallina. Cuenca ha participado en diversos patronatos y consejos de organizaciones sin fines de lucro incluyendo el Children’s Museum of San Diego (1997-2001) el Athaeneum Music and Arts Library en La Jolla (2002-2014) y el Patronato de Arte Contemporáneo, PAC, en la Ciudad de México.

¹⁴¹ Es una iniciativa de investigación y producción cultural contemporánea, surgida en San Diego en 2003. Dicha fundación apoyó la instalación de los archivos inSite en el MUAC en la Ciudad de México. www.haudenschildgarage.com

¹⁴² La Fundación Lee está dedicada a apoyar iniciativas no tradicionales en el campo de las artes visuales. Sus recursos están enfocados en el desarrollo de experiencias de colaboración en el dominio público.

¹⁴³ Esta Fundación se crea en 2001 en San Francisco, y está dedicada a la investigación y el análisis de las operaciones, los objetivos y el potencial de otras organizaciones comprometidas con crear un mundo más sustentable. www.pantarhea.org

estratégicos figuran la LXII Legislatura, Cámara de Diputados. H Congreso de la Unión, Secretaría de Cultura cuyo donativo es de \$1,000,000,00 MN, a más, con el cual garantizan las acciones del proyecto a distintos niveles, desde la operación hasta el posicionamiento de su impacto. Dentro de sus patrocinadores líderes tienen a C. cubica, Fundación BBVA Bancomer, Fundación Jumex Arte Contemporáneo y FONCA, cuya aportación es de \$500,000 por año, a más, y en su mayoría son proyectos de coinversión. El apoyo empresarial va de \$300, 000 por año a más, entre ellas se encuentran Contruilita, Helvex, Studio Roca y Sherwin Williams, cuyo apoyo se destina directamente a las actividades de rescate del tejido social de la comunidad. Así mismo, cuenta con aportaciones importantes de pequeñas y medianas empresas (PyME), cuyas aportaciones son de \$100,000, a más, entre éstas se encuentran las empresas Déjate Querer, Entorno, Lagos del mundo, Rayito de Sol y Ánfora, patrocinadores que están vinculados a la vitalidad de la Casa y a sus estrategias de acceso e intercambio desde y para la comunidad barrial.¹⁴⁴

Con estos y otros donativos y patrocinios, inSite ha creado proyectos desde 1992 hasta la actualidad, con algunos cambios en su organización y contenidos, y también de contextos y metodologías, pero siempre con el objetivo de incidir en el tejido social a través del arte y la cultura. Ahora bien, cabe destacar que el Festival binacional inSite, nace como un un proyecto de arte público con base en la región San Diego/Tijuana, dedicado a comisionar y promover obra de artistas, sobre todo, artistas con trayectoria reconocida en el mundo del arte, tanto de la región como de

¹⁴⁴ Información obtenida de la página <http://insite.org.mx/wp/aliados-patronos/>, consultada en enero del 2019.

otras partes del mundo. Sus directores curatoriales, han elaborado diferentes enfoques en la trayectoria del festival. En 1992 se centró en la instalación, en 1994 las piezas fueron en torno al concepto de sitio específico, en 1997 en torno al espacio público, en 2000-2001 el foco fue sobre procesos de prácticas culturales y en 2005 las piezas fueron enfocadas sobre las nociones de lo público situacional y la co-participación con comunidades específicas.¹⁴⁵ Ambos organizadores de inSite señalan en su página de información¹⁴⁶ que son una empresa binacional no lucrativa de arte contemporáneo en la que colaboran más de 23 instituciones de educación, arte y cultura de México¹⁴⁷ y Estados Unidos.

El eje central de inSite es la investigación y documentación del proceso de creación de nuevos proyectos realizados por los artistas invitados y se ha enfocado en promover la producción artística dirigida a la activación del espacio urbano. Así, “...el carácter distintivo de inSite, entendido como una práctica cultural de intervención en el tejido urbano social, se alimenta del compromiso por facilitar la producción de nuevas piezas artísticas que sean producto de una prolongada relación de colaboración entre los artistas y los públicos”.¹⁴⁸

En dicho festival, participaron artistas reconocidos internacionalmente que, con diferentes intereses y a través de diversas expresiones, usaron la frontera Tijuana-San Diego para desarrollar proyectos que reflejen la interculturalidad fronteriza. Por ejemplo, de Tijuana el artista Marcos Ramírez Erre, mejor conocido

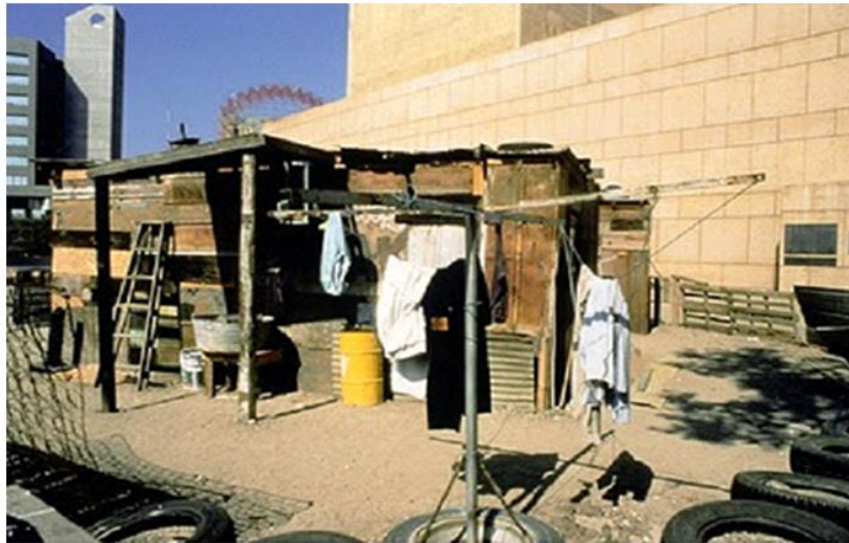
¹⁴⁵ La última versión que se celebró en la frontera norte fue en el año 2005, le antecedieron las ediciones del 92, 94, 97 y 2000.

¹⁴⁶ <http://www.insite05.org/index.php>, consultada en agosto de 2016.

¹⁴⁷ Por ejemplo, durante su realización en la frontera norte mexicana, recibió recursos económicos del CNCA, Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), Instituto de Cultura de Baja California (ICBC) y el XIV Ayuntamiento de Tijuana, entre otros.

¹⁴⁸ Folleto *inSite_05* y catálogo CECUT.

como “ERRE”, fue invitado al festival en su segunda edición (1994), en el marco del cual produce su obra *Century 21*, que simula una casa “típicas de las colonias marginales de Tijuana”¹⁴⁹ construida de desechos, y que se exhibió en la explanada del CECUT, “como una manera de hacer que dos mundos contrarios compartieran un mismo espacio”¹⁵⁰



“Century 21” de Marcos Ramírez ERRE.
Foto: Archivo InSite, 1994, Tijuana-San Diego.

Dicho festival para 1997, fue reconocido como una trienal oficial por la revista especializada en arte contemporáneo, *ARTnews*. La revista le dedicó un espacio igual o mayor al otorgado a otras instituciones artísticas de San Diego y destacó la importancia de su papel en la “elevación del perfil de la ciudad (de San Diego) de una manera constructiva.”¹⁵¹

¹⁴⁹ Heriberto Yépez, *Made in Tijuana*, Ed. ICBC, Tijuana, 2005, p.48.

¹⁵⁰ *Ibíd.*

¹⁵¹ Goerge Yúdice, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2002, p. 359

Para Tijuana, en cambio, representó una oportunidad de proyección internacional de varios creadores locales, como ERRE quién ya había participado en la edición de *inSite_92*. Sin embargo, fue en el contexto y organización de *inSite_97*, cuando produjo su obra emblemática y mundialmente conocida dentro del arte contemporáneo, *Caballo de Troya y/o Toy-an Horse*, la cual consistió en “un Caballo de Troya bicéfalo, instalado en la zona de la garita; mientras una de sus cabezas miraba al norte, la otra lo hacia al sur, socavando -como Néstor García Canclini recuerda- el cliché teórico de la penetración del norte hacia el sur, pero también el otro cliché de la invasión ilegal de mexicanos a EU.”¹⁵²



Caballo de Troya”, Marcos Ramírez ERRE
Foto: Archivo inSite, 1997. Tijuana, México.

Desde 2013, Casa Gallina se consolidó como una plataforma permanente de actuación de inSite para desarrollar proyectos, acciones o intervenciones que experimentan mediante procesos creativos, la forma de incidir en el territorio,

¹⁵² *Idem.*

abarcándolo desde lo temporal, lo social y lo espacial. Da soporte a diferentes estrategias para realizar actividades que combinan investigación, producción, gestión, educación y comunicación, buscando la interacción social y la producción del conocimiento.

4.2. Aportaciones al debate de lo público.

4.2.1. MUMO. Modelo Urbano Molecular Offline. Segunda Aproximación: La Merced.

4.2.1.1. Condiciones de producción.

MUMO, es un programa de acompañamiento de prácticas autogestivas realizados por diferentes grupos en distintos barrios urbanos de la Ciudad de México, que se involucran con proyectos vinculados con la conformación de la ciudad contemporánea. Entendido como un *dispositivo de procesos*, con MUMO el colectivo Nerivela busca reflexionar sobre las relaciones entre la comunidad, incentivar la discusión sobre las herramientas de toma de decisión, proponer diseños colaborativos para visibilizar las inquietudes de una comunidad específica y generar nuevos valores cualitativos de estudio. El proyecto se basa en una serie de investigaciones de campo, así como en la exploración de una estética de datos y busca a través de prácticas experimentales informar y orientar intervenciones urbanas viables en distintas escalas.

Es un modelo metodológico para investigar la ciudad y en su aproximación con diferentes grupos del barrio de La Merced evidencian distintos sentidos de “lo público” que operan entre diferentes actores sociales. El proyecto inicialmente se

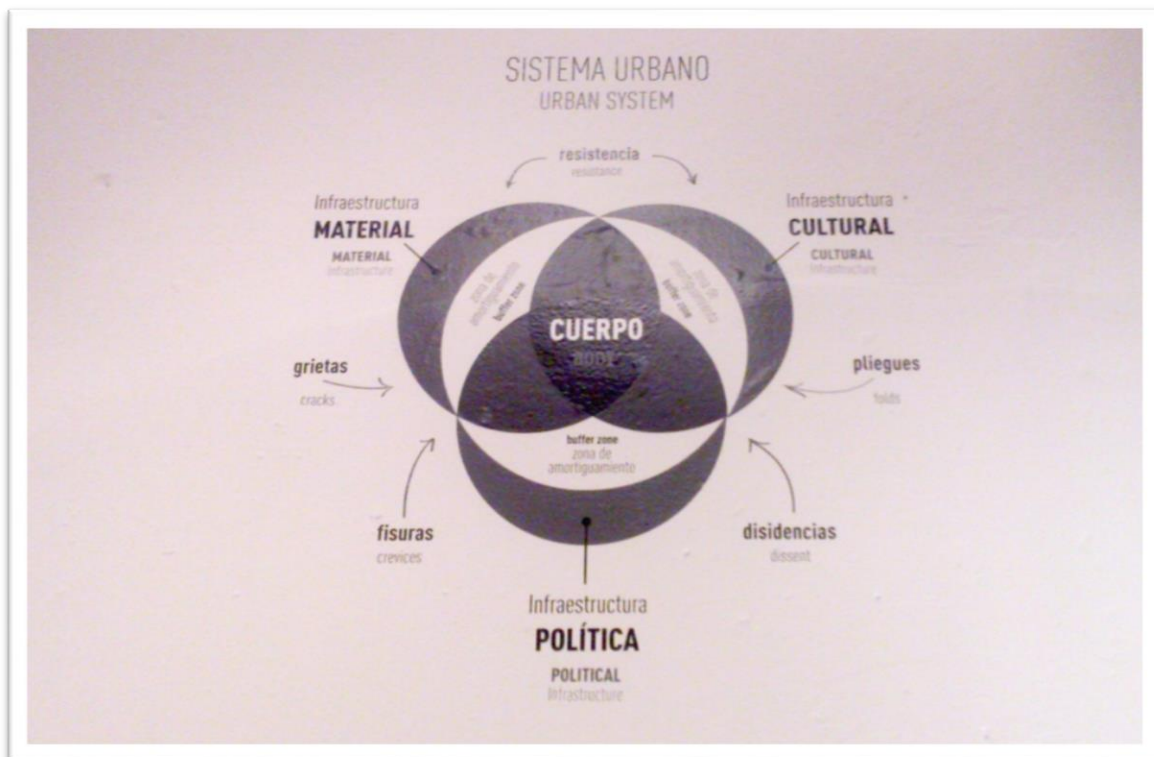
financia con dinero público y más tarde será gestionado por la Casa del Lago y el Ex Teresa de Arte Actual.

MUMO se sustenta en la idea de crear ciudad a partir de los afectos (con el entorno y con los otros), para impulsar formas de organización en territorios susceptibles de políticas culturales que benefician a empresas privadas, gentrificando espacios públicos y semi-públicos. En ese sentido, su objetivo es entender los modelos de gestión de las políticas públicas para vincularlos con la creación de nuevos sentidos de lo público a través de proyectos que incorporan procesos ligados a la subjetividad y lo sensible; es decir, formas de hacer y decir tomando en cuenta la memoria, las emociones y relaciones que se establecen en y con el espacio. Así, el cuerpo colectivo desplegado en los espacios públicos permite a Nerivela repensar las relaciones existentes entre sujetos, individuales y colectivos, y lugares; la relación entre sujetos en los lugares, y; las relaciones entre los lugares en la experiencia de los sujetos.

De esta forma, MUMO se sustenta en una investigación interdisciplinaria sobre temas de participación ciudadana y su relación con programas oficiales del gobierno de la Ciudad de México, como: El Programa de Presupuesto Participativo y el Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial. Es decir, programas en los que desde el ejercicio público se hacen factibles formas de participación de los habitantes de la urbe.

4.2.1.2. Situaciones para su recepción.

Después de su vinculación con comerciantes de La Merced, el Ex Teresa Arte Actual invitó al colectivo a exhibir los resultados de la aplicación de MUMO. En dicho museo, Nerivela decidió presentar diapositivas del proceso de investigación, gestión y vinculación con diferentes grupos. Entre la curadora y los integrantes del colectivo decidieron definir el proyecto como “escultura social”. Dicha noción permitió abrir la discusión de lo que puede ser entendido como “arte”, así como los campos de acción y los circuitos en los que también pueden operar las prácticas artísticas interesada en el tema de lo público.



Esquema de trabajo de MUMO. Foto del montaje de la Exposición en Ex Teresa Arte Actual.

En el catálogo de la exposición se comenta el sentido de esta obra apelando a las carencias de los espacios públicos y se habla de una forma de proceder que Nerivela repite en distintos lugares:

“(MUMO) genera una estructura en la que se busca que la información disponible se transforme en conocimiento y en mecanismos de toma de decisión, a partir de la puesta en marcha de un conjunto de componentes visuales, de archivo y de programación que logren la transmisión de información de una manera *afectiva*. El dispositivo artístico busca así verter la información y las posibilidades de afectación gráfica-simbólica en el emplazamiento de una serie de herramientas de trabajo específicas. Estas herramientas son un activo en sí, constituyen un núcleo de investigación y de activación, y también se utilizan en el diseño de talleres y otros formatos de encuentro e intercambio”. (Nerivela).

A partir de estas acciones Nerivela, logra “...dialogar y criticar los dispositivos como la publicidad, la arquitectura, el urbanismo y los medios de comunicación que construyen el sentido de la urbe.”¹⁵³ Específicamente del barrio de La Merced, pues reterritorializa el lugar a partir de otras percepciones. Y si bien, no se asume como pieza de arte público si parte de algunas de sus políticas de participación que subraya Ignacio Szmulewicz, como: criticar los modos como la ciudad está siendo construida y empoderar al sujeto sobre la realidad de su ciudad y de su necesaria inclusión en la vida urbana, en específico, en la Ciudad de México.

En ese sentido, MUMO se puede entender mejor bajo la noción de arte público comunitario (*community-based art*), que, siguiendo a Szmulewicz, se sustenta principalmente en la siguiente hipótesis: “a través del arte es posible acceder a un conocimiento y una comprensión de los problemas de las ciudades”.¹⁵⁴

¹⁵³ Ignacio Szmulewicz, “Paradigmas del arte público”, en *Fuera del cubo blanco: Lecturas sobre arte público contemporáneo*, Ed. Metales Pesados, Chile, 2012, p. 181.

¹⁵⁴ *Idem*.

Es decir, hay una preocupación por activar otra forma de entender y vivir lo público, que posibilite, tal y como apunta Hannah Arendt “lugares de aparición” del sujeto en el territorio; para ampliar la visualidad del mundo y producir conocimiento. En todo caso, se trata de producir un modelo de investigación transdisciplinario que permita distribuir desde circuitos artísticos y culturales (y no tanto académicos) la pluralidad de los espacios públicos y su configuración como lugares dotados de diferentes sentidos.

Metodológicamente MUMO se compone de: derivas para conocer los barrios, realización de cartografías para identificar los grupos fuertes que operan en ellos, elaboración de etnografías como herramienta principal de investigación, entrevistas para realizar documentales, convocar a reuniones entre vecinos, invitar a especialistas para reflexionar sobre temáticas específicas de organización de cada barrio, así como hacer visibles dichos proyectos y generar encuentros entre sus integrantes, para compartir, replicar y/o desechar formas de habitar y construir espacios propios y colectivos dentro de la ciudad.

En palabras suyas, se trata de:

“[...] una práctica artística experimental y multidisciplinaria, una pedagogía experimental basada en la expansión de la curiosidad ante el entorno propio, una propuesta creativa para la reconstrucción orientada de otras formas de subjetividad y una metodología flexible que articula una teoría del conocimiento con ciertas fuerzas intersubjetivas en las que se acentúa la solidaridad, la confianza, la paciencia cordial, la crítica constructiva, la exploración tecnológica y la colaboración como mecanismos indispensables para el despliegue de otro mundo común. En este proceso se van elaborando reconocimientos del otro y de los vínculos actuales y posibles, a la vez que se detona un empoderamiento crítico que permite la construcción de nuevas narrativas a través de la participación y la creación colectiva”¹⁵⁵

¹⁵⁵ Presentación de Nerivela en programa de mano de la exposición en Ex Teresa Arte Actual (febrero-abril 2015), que también se puede encontrar en su página web www.nerivela.org

De esta forma, las prácticas artísticas de Nerivela, entendidas como práctica social, se enmarcan no sólo en el espacio físico y geopolítico en donde se desarrollan, sino que se generan de las experiencias de vida con las personas de diferentes localidades.

4.2.2. Casa Gallina.

4.2.2.1. Condiciones de producción.

Casa Gallina es la edición más reciente de inSite, que arrancó en el año 2013 y cuyo primer ciclo cerró a finales del 2018. Su programas y plataformas se enfocaron en construir experiencias de activación del dominio público en la colonia Santa María la Ribera a lo largo de esos cinco años. A través de tres plataformas curatoriales: Coparticipaciones, Saberes y Sinergias se diseñaron e implementaron, conjuntamente con los vecinos, numerosas experiencias de intercambio entre profesionales, artistas y otros agentes con las diversas comunidades del barrio. El director de Casa Gallina es el curador Osvaldo Sánchez¹⁵⁶ y la coordinadora general la curadora Josefa Ortega,¹⁵⁷ quienes trabajan en conjuntos con la curado Violeta

¹⁵⁶ Co-fundador del Patronato de Arte Contemporáneo en México. Ha sido Director del Museo de arte Carrillo Gil (1997-2000) y Director del Museo de arte contemporáneo Rufino Tamayo. Fue co-curador del proyecto internacional de arte público inSite 2000-01. Profesor en la Maestría de Contextos Culturales de la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México. Fue Director artístico y curador de inSite 2001-2006. De 2007 a 2012, fue Director del Museo de Arte Moderno en México DF. En 2012 curó la muestra *Destellos*, una revisión en el X Aniversario de la Colección Jumex; y en 2013 la muestra *Confetti Make-up* en el marco del Festival de la Diversidad sexual en el Museo del Chopo, México. Es miembro del Comité de selección del Curador de Documenta 14, Kasel; y del Comité asesor de Haus der Kulturen der Welt, en Berlin. Profesor invitado de la Escuela Superior de Arte de Yucatán (2013...).

¹⁵⁷ Es Maestra en Historia del Arte y Licenciada en Comunicación Social; se ha interesado en el arte como factor de transformación social, a través de ejercicios curatoriales como *El vértigo de la abundancia* (Casa del Lago, 2013) *Presuntos culpables* y *Animal Roto* (Museo de Arte Moderno, 2009) entre otras. Sus textos se han divulgado en publicaciones periódicas como las revistas

Celis encargada del programa Sinergias culturales, la antropóloga Rosa Elba Camacho que se dedica a crear los vínculos con la comunidad de la Santa María la Ribera, así como con David Hernández y Rodrigo Simancas, encargados de gestionar la Plataforma de saberes.

Durante ese tiempo el objetivo de Casa Gallina fue producir nuevos encuentros a las relaciones entre vecinos del barrio, pero a partir de la iniciativa de los residentes con quienes se relacionan los artistas; pues los artistas aprenden tanto o más que los vecinos y otros profesionales en este proceso para crear proyectos situados. Por ejemplo, las decisiones sobre qué activar desde Casa Gallina para que entre los habitantes de Santa María la Ribera se genere un sentido de colectividad, se decide con base a estudios antropológicos sobre participación en la colonia, lo cual se usa para definir contenidos de los talleres, muestras de cine, actividades vecinales, proyectos dirigidos para niños, jóvenes, adultos mayores y con capacidades distintas. Son acciones que se pueden considerar como microlocales, en tanto que se concentran en una comunidad para poder incidir en cualquier tipo de transformación social desde/en/para los vecinos del barrio. Este enfoque contiene una riqueza que alimenta el debate y el análisis: ¿Casa Gallina es demasiado hermético para ser arte social y apelar a lo público? ¿Cuál es su sustento artístico? ¿Cómo establece sus dinámicas políticas internas y externas?

Estas cuestiones ponen sobre la mesa la tensión de al menos tres escenarios: el cultural, el político y el social. Desde el punto de vista cultural, los

Regeneración, Art Nexus, Código y Registro, entre otras. Ha colaborado impartiendo cursos en instituciones como la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Escuela Nacional de Conservación Restauración y Museografía y en el Centro de las Artes San Agustín Etlá, entre otras.

talleres libres y la gratuidad de todas las actividades están abiertas únicamente a vecinos del cuadrante comprendido entre Enrique González Martínez, Eligio Ancona, Fresno y Eje 1 Norte José Antonio Alzate, de la colonia Santa María la Ribera, lo cual garantiza el flujo de ciudadanos que cotidianamente ejercen su derecho a la cultura, convirtiéndose en actores sociales con capacidad para tramitar sus intereses y representaciones.

Desde lo político, fue urgente y también difuso el proceso de trazar las líneas entre la presentación ante la comunidad que allí se está forjando y la necesidad de entender su relación con la idea fronteriza que muchos años definió al festival.

Desde el punto de vista social, la idea de que Casa Gallina sea un espacio exclusivamente para los vecinos de Santa María la Ribera, ha suscitado críticas sobre su hermetismo. No obstante, según Osvaldo Sánchez, director del proyecto, el mundo del arte pervierte las relaciones entre personas; lo cual no quiere decir que el arte no sea uno de los principales componentes del proyecto.

En ese sentido, Casa Gallina cumple un doble rol: como lugar para abrigar procesos de participación en el barrio y como residencia para artistas que colaboran con los vecinos. Los espacios de encuentro incluyen un huerto donde se fomenta la agricultura urbana, un espacio para el intercambio de ideas y su elaboración por los artistas y sus colaboradores, otro espacio para talleres técnicos, y otro espacio abierto dedicado a la acumulación y el intercambio de conocimientos producidos por la realización de proyectos y programas.

De esta forma, para las prácticas artísticas que desde aquí se activan, para el ejercicio del pensar-se, se enarbola el gran desafío de construir ese lugar de enunciación (otro), que supone una realidad a la que le urgen categorías nuevas

para aproximársele, para leerla, comprenderla y seguirla transformando. En ese sentido, es precisamente en la polifonía de voces y diversidad de enfoques que observamos en sus talleres, seminarios, charlas, en la que estriba la importancia y riqueza de Casa Gallina.

4.2.2.2. Situaciones para su recepción.

La cotidianidad, es el punto de partida para crear situaciones en Casa Gallina, como puede ser los talleres de cocina (intercambio y realización de recetas entre vecinos), que incluyen guías para conseguir alimentos con productores locales, convocatorias para organizar a los pequeños comerciantes del barrio, la recuperación de los carteles tradicionales pintados a mano, las condiciones del espacio público del barrio, etc. En la presentación de su página web, destacan: “Casa Gallina elige sus modos sociales de operación y sus estrategias de articulación de situaciones del acervo experimental de las prácticas artísticas contemporánea; pero sobre todo desde el legado utópico, revolucionario y transformador de las experiencias cotidianas, en el marco de los modelos disponibles de asociación y bienestar comunitarios” (inSite/Casa Gallina).

Un ejemplo es el Diagnóstico y Mapeo que se realizó con la participación de los miembros del barrio. Este proyecto reveló que los emprendimientos más importantes de la zona son los restaurantes familiares. De ahí la idea de crear una plataforma llamada Cocina Abierta. Sánchez, junto con el equipo del departamento de Saberes de Casa Gallina invitaron a 14 dueños de restaurantes familiares para participar en una serie de talleres sobre cocina, en los cuales podrían interactuar

con los chefs más reconocidos de México respecto a la elaboración de pastas, postres, etc., a lo largo del año.

Además, a través de este proyecto, se ofreció a emprendedores en pequeña escala, que producen bienes y servicios manufacturados localmente, el acceso a servicios comerciales similares a los que se manejan en las cadenas de tienda de conveniencia.

El funcionamiento de este sistema se enriquece con la aplicación de tres estrategias: 1) Trabajo común organizado y ayuda mutua, según un esquema de organización horizontal, construyendo una red solidaria de comerciantes y consumidores de la colonia, 2) Auto-ocupación encaminada a la revaloración de lo local que se añade a los bienes y servicios ofrecidos, 3) Compromiso de consumir lo que la red produce y producir lo que la red consume.

Los emprendimientos comerciales que se articulan en torno a lo que Casa Gallina gestiona, se adscriben a una economía solidaria que promueve el comercio justo y la producción y consumo (prosumo) responsable y sustentable. Todo ello en una red donde los nodos son las tiendas y restaurantes que fungen como ejes de desarrollo local; donde la localidad son células del organismo económico y social.

Estos talleres proporcionar una excelente oportunidad para la “reflexión crítica y la acción colectiva sobre las prácticas cotidiana ligadas no sólo a la cultura y creatividad inscritas al arte culinarios, sino primordialmente, atiende a la importancia de replantear hábitos alimenticios y de consumo, así como valorar los rituales sociales y las implicaciones políticas y económicas que se establecen alrededor de la comida” (inSite/Casa Gallina).



Taller de preparación de comida en las instalaciones de Casa Gallina.



Prestaduría Vecinal



Salón Huev@. Un espacio para leer y estar.



Proyecto de intervención con rotulistas y diseñadores del barrio

4.3. El lugar del otro en la distribución de la agencia.

Un punto de partida que resulta interesante para este apartado es considerar la figura del artista, gestor y curador como facilitador de procesos frente al deseo de cambio social, de espacio público, comunidad y cuidado, realizando una compensación simbólica de las carencias de una ciudad y señalándolas de manera crítica. En dicha compensación es donde el papel que se le otorga al otro (vecinos, comunidad, barrio, localidad) es fundamental para crear agencia. Es decir, criticar las carencias del sistema, tratar de generar espacios “amigables” o “afectivos”, mejorar las condiciones de vida de una comunidad de personas o contribuir al cambio social, implica inevitablemente, una “utilización simbólica del “otro”,¹⁵⁸ que puede verse claramente en las prácticas de Nerivela y Casa Gallina. Dicha “utilización simbólica” no debe ser entendida de forma asistencialista, sino desde una condición social crítica específica, que debe enfrentar al otro desde sus propias formas de estar en la ciudad. De ahí que tanto Nerivela como Casa Gallina, entienden al artista como un agente de cambio; en la enunciación del dominio público, como regeneradores de nuevos imaginarios en entornos barriales.

De esta forma, los procesos artísticos que ensaya tanto Nerivela como los que se gestionan en Casa Gallina, así como otros colectivos que aparecen en el mapa, entienden a los practicantes de la ciudad en el sentido de De Certeau (1996), en tanto que son quienes permanentemente se entregan a apropiaciones fugaces, prácticas dispersas, sociabilidades difusas e interacciones situacionales,

¹⁵⁸ Szmulewicz, *op.cit.* p. 13

desplegando formas de innovar en el lugar. Buscar estas formas de innovación y negociación, implica analizar los escenarios de actuación, sus concepciones de espacio y las estrategias metodológicas, para lograr re-territorializar lo público desde una dimensión sensible y emotiva. No se trata, por lo tanto, de complacer ningún discurso hegemónico al respecto, ni de aproximarse a la intervención cultural desde una perspectiva ingenua de las tensiones que se juegan hoy entre los mundos de conflicto. Casa Gallina y Nerivela intentan problematizar y activar una posibilidad de estar juntos, de usar la cultura para crear otro mundo posible y de integrar su configuración a la reflexión del arte de acción social.

Pero, ¿Qué agencias invocan en sus proyectos? ¿Qué figuraciones se les dan? ¿A través de qué modos de acción intervienen y se dejan afectar? ¿Qué tipo de mediación se pone en juego?

Para Nerivela, en la activación de MUMO en La Merced, fueron los dueños de locales del mercado, quienes compartieron sus formas de la organización territorial y experiencias ahí desplegadas. En especial, el espacio cultural Kerent Tá, ubicado en la parte alta del local de Raúl Mejía, comerciante originario de la Nave Mayor, quien fungió como agente intermediario que abrió las puertas a Nerivela para conocer las condiciones, preocupaciones, deseos y necesidades de los locatarios. Nerivela llegó a ese lugar por iniciativa propia, porque les interesaba observar las dinámicas urbanas dentro de la microgeografía de La Merced, ¿por qué?

Porque el barrio de La Merced es emblemático de las formaciones físico-sociales generadas por el comercio callejero, de las formas organizativas y redes sociales que lo impulsan para poner a la venta bienes de consumo locales y globales a bajo costo que atraen a consumidores de sectores populares y clases medias de

la ciudad. Dentro de esta microgeografía sobresalen también organizaciones de vecinos y locatarios del mercado principal, que tras un devastador incendio en el 2013 que acabó con más de mil locales de la Nave Mayor, se fortaleció para hacer frente a propuestas gentrificadoras de empresas privadas e instituciones públicas.

Ante esta imagen de autogestión vecinal y resiliencia, los proyectos de Nerivela a través del enlace operacional con otros actores, intentan conectar y combinar políticas, prácticas e imaginación para que las acciones de los comerciantes, sus experiencias y voces influyan en la construcción de subjetividades políticas entre otros comerciantes no organizados de la misma Merced.

En ese sentido, los procesos de agenciamiento en el espacio público que potencializa Nerivela, son posibles porque sus proyectos se nutren de tres líneas de discusión sobre las ideas y prácticas sociales que definen el ser ciudadano, tal y como lo propone la socióloga Patricia Ramírez Kuri:

1. La primera alude a las formas de habitar el lugar central de la ciudad, a la creación de lazos sociales, de relaciones vecinales y de confianza entre unos y otros, al respeto a culturas e identidades diferentes y a formas de compromiso cívico.
2. La segunda, alude a las formas de identificación social, simbólica y afectiva con el lugar de vida y de trabajo, con la percepción de los problemas del entorno habitado, con las formas de comunicación y de cooperación, y;
3. La tercera tiene que ver con las formas en que la sociedad local interviene individual o colectivamente en las transformaciones del entorno habitado

y participa en decisiones públicas; con la equidad en el acceso a bienes públicos y a recursos urbanos asociados al ejercicio de derechos y a las relaciones con instituciones de gobierno y gestión.¹⁵⁹

Bajos dichas líneas de discusión se pueden entender las acciones de Nerivela en el mercado de la Merced, pues el lugar del otro se concibe así desde una noción política del sujeto en tanto ciudadano, con poder de decisión para construir y resolver los asuntos públicos que les concierne en su vida colectiva.

En el marco de estos temas, Nerivela produjo dos proyectos para fortalecer el espacio Kerent- Tá y las acciones de Raúl Mejía, pero también para coadyuvar a los procesos de resiliencia de los locatarios en la defensa de lo público. Uno de ellos fue MUMO, que paralelo a la exposición en el Ex Teresa se presentaron mesas de discusión bajo el programa académico “Ciudad Permuta: Prácticas, tácticas y dispositivos urbanos”, curadas y dirigidas por Aisa Serrano. Este programa se compuso de siete sesiones en las que diferentes expertos (arquitectos, antropólogos, sociólogos, diseñadores), compartían sus teorías, metodologías y estudios con vecinos de La Merced, en un intento por conectar actores, situaciones y generar ensambles, es decir, conexiones entre actores heterogéneos para configurar un espacio público de comunicación. El fin del proyecto fue propiciar el reconocimiento de formas de participación ciudadana que intentan hacer de la trama urbana una esfera democrática.

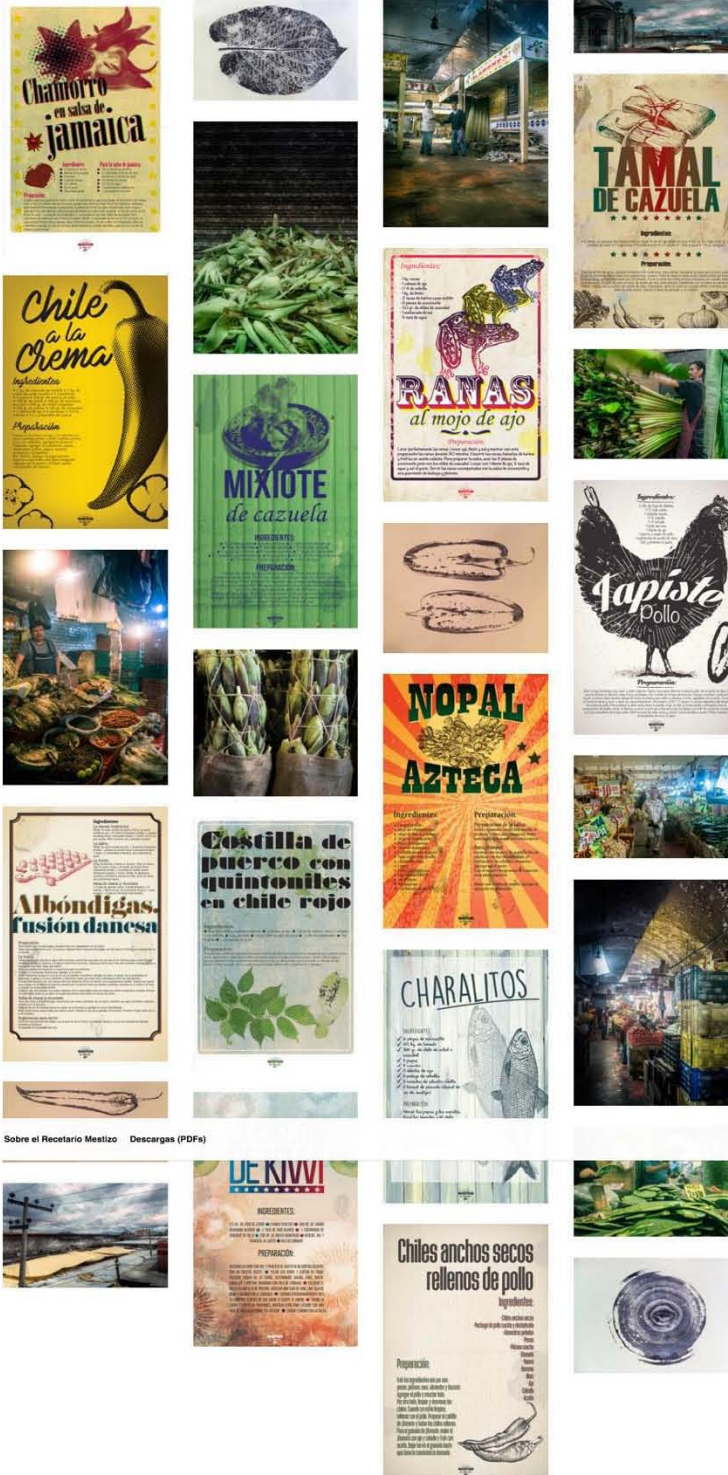
¹⁵⁹ Patricia Ramírez Kuri, “La reinención del espacio público en el lugar central. Desigualdades urbanas en el barrio de La Merced, Centro Histórico de la ciudad de México”, en Patricia Ramírez Kuri (coord.), *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, México, UNAM-IIS, 2016, pp.99-133.

Derivado de MUMO, del ensamble y la confianza creada entre los locatarios del mercado, surgió el proyecto Recetario Mestizo, proyecto de arte participativo cuyo propósito fue “generar vínculos cualitativos en el barrio a través de la comida como aglutinador de procesos culturales”.¹⁶⁰ El proyecto incluyó una investigación sobre hábitos de alimentación, aspectos de nutrición, encuestas de orden sociológico, entrevistas cualitativas, fotografías, textos y gráfica.

Recetario Mestizo nace por un interés particular de un comerciante del mercado de la Merced, que deseaba hacer una academia de cocina del barrio, lo cual detonó un sinfín de ideas que permitieran darle cauce a dicho deseo. La redacción de proyecto para concursar por el recurso otorgado por el PACMyC, estuvo a cargo de Esteban. Para la realización de las entrevistas se contó con la participación de Lorenza, Adriana, Sharon, Alberto, Erika, David y Aisa. Ana estuvo a cargo del diseño gráfico junto con Eusebio y Javier redactó un texto de presentación. El equipo elaboró el concepto, la investigación y el diseño de un libro publicado por la Secretaría de Cultura y PACMyC.

¹⁶⁰ Disponible en <https://recetariomestizo.nerivela.org/Sobre-el-Recetario-Mestizo> (Consultado en octubre de 2017).

Recetario Mestizo



Sobre el Recetario Mestizo Descargas (PDFs)

Foto: Nerivela.

El Recetario también sirvió como enlace de sociabilidad con los comerciantes de La Merced, pues las recetas compartidas a Nerivela permitió rastrear los rituales alimenticios que revelan los modos de relacionarse con el cuerpo propio y el del otro, con la naturaleza y el legado cultural dentro de una agrupación social.

De acuerdo con Javier Toscano, el papel del artista en estos procesos es activar herramientas tanto del arte como de la gestión cultural para que “los otros” generen sus propias estrategias frente a una trama de instituciones con las que pueden vincularse. Para él, estos juegos de subjetivación, donde la actitud del artista es la de gestionar un diálogo crítico con la comunidad, intenta distanciarse de una situación de dependencia en la que el artista viene sólo a “resolver” un problema como si fuera un agente que ofrece un servicio (Helguera, 2011).¹⁶¹ Para Toscano, esta postura no funciona para las prácticas comunitarias que le interesa activar desde y con el colectivo Nerivela, pues terminan por ser paternalistas y reflejan la misma falla de interés y de apertura al intercambio que la de una artista que impone su visión en una comunidad.¹⁶²

Ahora bien, si se entiende el Recetario como una práctica artística a través de la cual un grupo de actores (Nerivela, vecinos, talleristas, académicos) proyectan o pueden imaginar infinitas ordenaciones posibles en un sistema dado, entonces también se podría decir que esta práctica artística en la producción cultural posibilita nuevas formas de participación y organización que funcionen en la ciudad.

¹⁶¹ Pablo Helguera, “Pedagogía para la práctica social: notas de materiales y técnicas para el arte social” en *Revista de Artes Visuales Errata* #, N° 4. *Pedagogía y Educación Artística*, abril 2011. Bogotá-Colombia. Disponible en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-4-pedagogia-y-educacion-artistica/pedagogia-para-la-practica-social-notas-de-materiales-y-tecnicas-para-el-arte-social/> Consultado 12/11/2015.

¹⁶² Entrevista a Javier Toscano durante Vecinal, noviembre 2015.

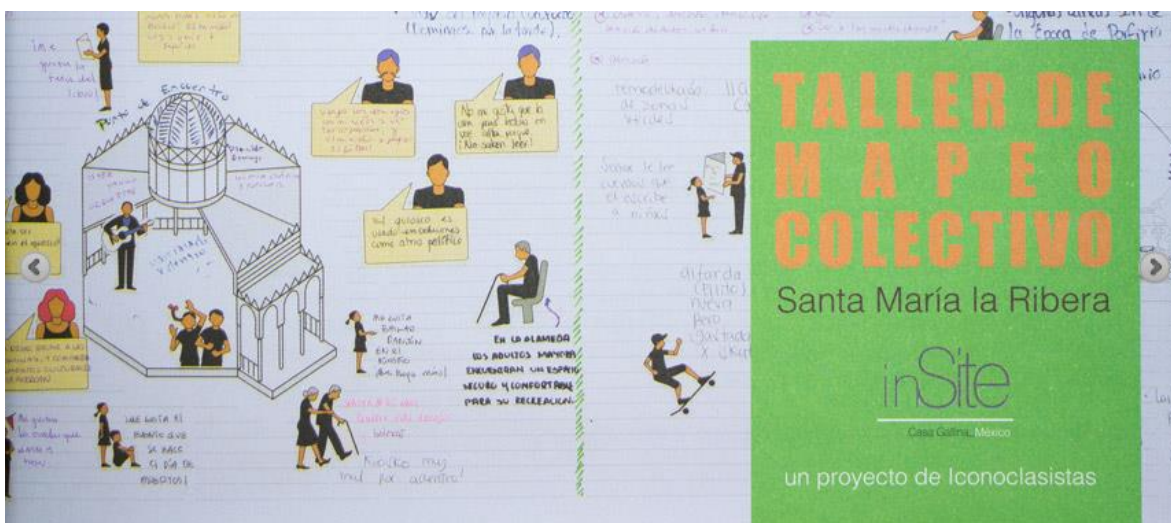
En consonancia con lo anterior, en Casa Gallina, la mayoría de los proyectos que se realizan ahí deben conocer los mundos diversos que los vecinos de la colonia Santa María la Ribera están elaborando los unos para los otros, es decir, cómo actúan en colectivo y para qué fines.

De esta manera, Casa Gallina se piensa como un espacio micro donde lo social es el resultado de lo que otro tipo de actores está uniendo. Entran en acción los gestores, investigadores, curadores, artistas, programadores y vecino autoorganizados. El primer acercamiento del equipo de Casa Gallina a la comunidad del barrio de Santa María la Ribera fue a través de un estudio antropológico a cargo del investigador Rodrigo Bustamante, en el que se representan "...el repertorio de saberes e intereses de los vecinos, los procesos posibles de intervención en ámbitos públicos, así como modelos de circulación de materiales culturales y de economías solidarias".

Los resultados se visualizaron en mapas, que permitieron a los curadores plantear tres ejes de intervención y acción que, a su vez, se dividen en dos campos programáticos paralelos: "uno que comprende prácticas creativas en procesos grupales de dominio público (Co-participaciones), a modo de intervenciones por parte de artistas y agentes invitados en el marco barrial. Y otro eje programático, de acción social directa, dirigido a instigar desde la curaduría entrenamientos educativos y colaboraciones específicas (Saberes y Sinergias) con impacto social.

Estas cuestiones puestas como ejes de acción de Casa Gallina se ejecutan en diferentes proyectos. Sobresalen aquí los talleres de mapeo colectivo y los proyectos con niños y personas mayores. En el primer caso, la elaboración de mapas sobre la colonia ha permitido identificar a los agentes (instituciones públicas

y privadas, vecinos, organizaciones, comerciantes, trabajadores, entre otros), que comparten el barrio con el objetivo de reconocer a los otros inmediatos y establecer estrategias para construir mayor sentido de pertenencia, potenciar la comunicación e incitar a prácticas colaborativas de transformación. Casa Gallina produjo dos proyectos para realizar estas tareas y obtener un diagnóstico de las necesidades e intereses de los vecinos. Entre esta figura el Taller de mapeo colectivo comisionado al reconocido colectivo Iconoclasistas¹⁶³ entre agosto y septiembre de 2015. En dicho taller se identificaron las áreas verdes, los usos del espacio público, los tipos de transporte, estado de viviendas, desarrollos inmobiliarios, infraestructura, entre otro.



Portada de la publicación de los resultados del Taller de Mapeo Colectivo, noviembre 2015.
Foto: Casa Gallina.

¹⁶³ Es un dúo formado en el año 2006 por Pablo Ares, artista, comunicador y diseñador gráfico; y Julia Risler, comunicadora, docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Trabajan combinando el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva. Todas sus producciones se difunden en la web a través de licencias Creative Commons, para fomentar la socialización y estimular su apropiación y reproducción con datos nuevos. En 2013 publicaron su primer libro, Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa, donde sistematizaron metodologías, recursos y dinámicas para la organización de talleres.

Algunas de las preguntas que surgieron entre los veinte participantes, en su mayoría mujeres jóvenes habitantes del barrio, fueron ¿Cómo cambiar la imagen de los espacios públicos en donde registraron acoso callejero o zonas inaccesibles para las personas mayores? ¿Cómo hacer que otros vecinos se involucren en crear otros usos y mantenimiento de dichos espacios?

La construcción de un mapa de espacios clave, vulnerables y caóticos en un escenario de visibilidad, diálogo y negociación sirvió para hacer del barrio un lugar de toma de decisiones sobre las agencias vulnerables y los espacios de conflicto.

De esta forma, el mapa diseñado por los Iconoclasistas permitió a las participantes reconocerse como parte de redes heterogéneas que se construyen simultáneamente en torno a los espacios públicos. El resultado es una publicación con los mapas y sus procesos de elaboración, que presentan lecturas alternativas del barrio en particular. Los mapas se distribuyeron entre los vecinos y se encuentra en línea para poder descargar de forma gratuita, pues el objetivo es que a partir de la apropiación de dichos mapas las personas puedan reconstruir sus imaginarios colectivos sobre lo público desde posiciones participativas en su barrio.

Y en ese sentido, se puede identificar dos clases de participación, la estable y la coyuntural: hay personas que permanentemente asisten a Casa Gallina, mientras hay otros que se reúnen por un problema concreto. Sin embargo, ambas son importantes para poder construir articulaciones antes, durante y después de un proyecto, pues se trata de dar continuidad y generar los ritmos adecuados entre la acción y la implicación para que la incidencia sea efectiva.

Casa Gallina es así, un espacio de confluencia, de acción, de reflexión, de colaboración donde es posible y necesario ensayar estrategias de transformación en el espacio social para buscar nuevas dinámicas sociales en el barrio.

Conclusiones.

A lo largo de esta tesis he intentado argumentar el potencial crítico del arte en el debate de lo que puede significar lo público en la Ciudad de México, privilegiando para esto varios de los postulados del compromiso con la teoría y sus debates respecto a la producción y distribución de agencias en el territorio. En este proceso reconozco que si bien hacer una clasificación real y precisa de los modos de intervenir en la sociedad desde el arte, resulta complejo, sí puedo sostener que existe una necesidad que comparten algunos de los grupos que aparecen en la cartografía, y que tiene que ver con conseguir un cambio social a partir de acciones específicas en el seno de comunidades locales, escuelas, universidades, centros de arte e incluso empresas e instituciones públicas. Pues para desarrollar este tipo de arte es imprescindible interrelacionarse con personas ajenas al medio artístico (profesionales de diversos sectores, vecinos, funcionarios, etc.) y ejercer una mediación crítica y comprometida con el ámbito social que se interviene y sobre el que se desea trabajar.

En ese sentido, considero que todas estas propuestas tienen un punto en común: reconocer lo público como elemento configurador de la vida social, que da sentido a diversas experiencias que se materializan en el espacio, las cuales deben ser observadas con sensibilidad y crítica de cara a los desafíos, retos y dilemas del orden de lo público que afecta a los ciudadanos en la vida urbana local. Pues, al explorar la diversidad de los usos del espacio con las que trabajan los artistas, uno puede percatarse que el espacio en tanto lugar no es sólo un territorio determinado por límites geográficos, sino que es también imaginado como parte de una

experiencia vital, donde las relaciones entre individuos generan formas de actuar, habitar, pensar, sentir y conocer.

Por otro lado, muestran que el lugar del otro, en la actual era global es más importante que nunca para validar la producción de conocimientos situados y de nuevas prácticas políticas relacionadas con el cuerpo, la naturaleza, los miedos, en suma, las subjetividades. Se pueden considerar, en ese sentido, intersticios que anticipan la construcción de una ciudad del mañana, con sujetos sensibles capaces de imaginar alternativas de experiencias y acción urbana. De esta forma, las prácticas de arte de acción social aquí revisadas pueden entenderse como prácticas que dan soporte a proyectos políticos anclados a lugares, políticos en el sentido de que constituyen un posicionamiento del sujeto que buscan replantear la dirección del cambio urbano.

Muestra de ello es el interés de Nerivela por incorporar en sus proyectos el estudio de causas sociales, económico-culturales-espaciales de las experiencias de la ciudad, así como la comprensión de su dirección del cambio para orientar intervenciones dirigidas hacia su mejora, destacando las responsabilidades sociales y culturales que se asumen como palancas de cualquier cambio deseado.

Igualmente, en el proyecto de Casa Gallina, el abanico de experiencias de la vida de los vecinos de la colonia Santa María la Ribera, despliega constantemente muchas posibilidades de acción que se aterrizan en relación con la percepción social colectiva de lo que se desea cambiar o, al contrario, fortalecer. Es decir, no existe un interés por un conseguir una incidencia puntual, sino que se trata de provocar una reacción en cadena, por lo que las redes tanto físicas como virtuales son fundamentales.

Por otra parte, los gestores, artistas, curadores, académicos dedicados al arte de acción social, recogen todas las investigaciones, debates, procesos y conclusiones en publicaciones, que sirven a su vez para recopilar la documentación generada, para difundir estrategias y pensamiento y como manual de buenas prácticas en algunos casos.

Vinculado con lo anterior, otro tema fundamental que es común a todos es el de la educación. Están surgiendo multitud de iniciativas en los últimos años relacionados con el terreno pedagógico, considerado como un campo a través del cual se puede producir un cambio a largo plazo, sobre todo a través de la docencia. Es por ello que destacan talleres, seminarios, jornadas, conversatorios cuyos temas giran en torno a lo colaborativo como motor de cambio, tanto en museos como en centros de arte, escuelas y universidades. Así, el deseo y la preocupación por replantear las relaciones con el otro y, por lo tanto, con el mundo, se sitúan en relación con un proyecto político para lograr tener un tipo de incidencia en un grupo de personas y/o comunidad.

De lo que se trata es de encarnar otras formas de lo público, sobre todo en colaboración con no artistas, organizados tanto en forma independiente de las instituciones estatales y privadas como con los que trabajan dentro de las mismas. Sin duda, todo un reto en estos tiempos de ajustes estructurales en las instituciones del sector cultural.

Otro reto es crear las estrategias para poder afectar el tipo de instrumentalización cultural por parte de las instituciones culturales encargadas de establecer el rumbo de las políticas culturales en la Ciudad de México, sobre todo

en este nuevo sexenio liderado por el gobierno de izquierda representado por el presidente Andrés Manuel López Obrador.

Al respecto, la especialista en políticas culturales Brenda J. Caro Cocotle, identifica un aspecto muy importante para prefigurar el futuro de la gestión de la cultura y el arte por parte del Estado mexicano en este nuevo régimen. Tal y como apunta dicha gestora, durante el sexenio anterior se apostó por una “cultura para la armonía” a través del esquema de empresa creativa para restaurar el tejido social, el segundo propone “cultura para el bienestar” desde un *revival* del proyecto vasconcelista y un modelo de acceso mayoritario a la cultura. ¿Qué nos depara esta visión de la cultura?

Si bien, apenas comenzó este nuevo régimen, lo que se puede observar es un caos en la planeación y los programas que pretende llevar a cabo la Secretaría de Cultura, ahora a cargo de Alejandra Frausto. Un ejemplo de ello es el programa Pilares, cuyo objetivo es llevar oportunidades de inclusión a través de la cultura con la construcción de centros de estudio y talleres en zonas marginadas y periféricas. En específico, se trata de reproducir el modelo de las ciberescuelas de la delegación Tlalpan que implementó Claudia Sheinbaum¹⁶⁴ como jefa delegacional durante 2015 a 2017.

En medio de este escenario incierto, con recortes al presupuesto destinado a la cultura y las artes, hay una creciente participación de agentes culturales en relación con la inestabilidad de las instituciones culturales del estado nacional y la fragmentación y deterioro del mercado de trabajo en dicho sector.

¹⁶⁴ Jefa de Gobierno de la Ciudad de México desde el 5 de diciembre de 2018.

No obstante, en el proceso simultáneo de inestabilidad del sistema institucional del arte en nuestro país, pienso que los agentes cuyas prácticas de arte y/o gestión cultural con interés en afectar el ámbito de lo social, tienen un potencial enorme en reconfigurar estrategias para conseguir cambios en la forma de entender e intervenir en el debate de lo público a través de la vía cultural, debido principalmente a un par de estrategias que funcionan desde dos nociones muy concretas que he desarrollado a lo largo de esta investigación. La noción del compromiso con la teoría y la creación de nuevos significados a través del fortalecimiento de agencias y su distribución en el territorio.

a) Compromiso con la teoría.

Los proyectos aquí revisados se pueden pensar como segmento de una época en la que el discurso de la recursividad cultural predomina en gran parte de las instituciones culturales en la Ciudad de México. El sexenio anterior dejó muy claro que la cultura no puede resolver problemas que le corresponden a otras instancias, ni mucho menos que su eje transformador se puede activar con llevar cultura a lugares periféricos, si se desconocen las dinámicas culturales y sociales que coexisten en la ciudad.

Ante este panorama, considero que el compromiso con la teoría formulado por Bhabha, entendida en nuestro contexto de investigación, como una responsabilidad del agente por conocer las múltiples dimensiones que atraviesa la realidad cultural en el país; no sólo impulsa la creación de proyectos vinculados en niveles microterritoriales que pasan por procesos de negociación, diálogo y resistencia, sino también, logran producir situaciones que permiten concebir y

experimentar nuevas posibilidades de participación en comunidad, formas de ver, interpretar y relacionarse.

Lo anterior, me permite pensar, por un lado, desde otra dimensión los aspectos colaborativos dentro del proceso artístico, entendiendo la colaboración como una acción que se genera durante un tiempo determinado tras negociaciones, ensayos y fracasos, superando en todo momento la autoría. Lo cual, invita a concebir al arte de acción social desde las agencias posibles que produce y distribuye, debido a las redes de relaciones que conecta y crea entre grupos culturales diversos, incidiendo así en múltiples contextos simultáneamente (gestionar permisos obligatorios, vincular comités de vecinos, negociar con gobiernos en curso, entre otros).

Los proyectos en ese sentido, dependen de una cadena de acciones y participaciones de muchos otros que intentan provocar respuestas en red descentralizadas. Pero también en y con las instituciones artísticas, con el objetivo de encontrar y desarrollar nuevas dinámicas de producción, distribución y recepción de las políticas culturales.

Por ejemplo, en el caso de Nerivela podemos ver que sus prácticas dentro de MUMO, buscan la consecución de una mejora social en los comerciantes de La Merced, fortaleciéndolos mediante la colaboración y el apoyo mutuo. Los integrantes se convierten así en gestores de elementos de participación y creadores de plataformas para el desarrollo de la acción que sirvan como estrategias tanto dentro como fuera de la comunidad. Dentro para facilitar la relación y comunicación entre sus integrantes y fuera para que las acciones tengan resonancia y repercusión

en programas de participación ciudadana como el de Presupuesto Participativo y/o Mejoramiento Barrial.

Por su parte, en Casa Gallina, los proyectos se formulan en un contexto de diálogo entre numerosos agentes con diferentes perspectivas, pues el conocimiento se adquiere por medio de la colaboración lo que hace que emerjan estructuras relacionales flexibles, con cadenas de mediación abiertas. Este compromiso con lo que el otro puede aportar a los proyectos y no sólo como receptor de proyectos, experimentos e investigaciones, también es fundamental para fortalecer la auto-organización vecinal que caracteriza al barrio.

b) Distribución de la agencia.

Por otro lado, la mediación artística a través de la cual un grupo de agentes como Nerivela o el equipo de Casa Gallina, proyectan o pueden proyectar infinitas ordenaciones posibles en un sistema dado, implica también una distribución de otros sentidos entre otros agentes, creando condiciones para su reproducción de modo plural, polimorfo y reticular.

En ese sentido, los participantes involucrados en los procesos artísticos son considerados agentes colaboradores con un papel imprescindible como motor de los proyectos y actividades que se realizan en sus territorios. En algunos casos aparecen otro tipo de público o agentes que se espera afectar, como autoridades que directamente ejercen las políticas públicas y culturales en la ciudad.

De ahí que para este tipo de prácticas artísticas sea fundamental entender:

1) La acción como un nodo, un conglomerado de muchos conjuntos de agencias interesados en lograr un beneficio común, y; 2) Los vínculos y el deseo de afectar a

otros (actores, agrupaciones, instituciones y espacios) sean fundamentales para que la acción suceda.

Esto en un contexto de diálogo entre numerosos actores con diferentes perspectivas, en el que el conocimiento se adquiere a través de la colaboración de actores heterogéneos. Pues tanto los proyectos de Nerivela como los de Casa Gallina, emergen de estructuras relacionales flexibles, con nodos de producción y distribución abiertos y reticulares.

Y en este escenario, es necesario resaltar que tanto la auto-organización de los comerciantes de La Merced como la que caracteriza a los vecinos de la Santa María la Ribera se ha constituido como un agente con saberes sobre la ciudad y la organización del espacio público. Ellos han creados sus propias herramientas para plantear diversos problemas que afectan sus prácticas barriales, visibilizan formas de resolución y estrategias a seguir frente a las autoridades. Lo que potencializa Nerivela y Casa Gallina, es la discusión y acción transdisciplinaria, en tanto que son agentes expertos de un conocimiento otro sobre lo urbano y lo público en la ciudad.

Es en este sentido que considero que el arte de acción social sí puede incidir de forma crítica en el debate de lo público debido a que incorpora en sus intervenciones los conocimientos, experiencias y relaciones que otros agentes tiene sobre el tema, generando nodos que conectan y permiten distribuir sentidos heterogéneos que buscan alternativas para poder vivir y estar en la ciudad. Lo público entonces puede ser redefinido por la apropiación que hacen los ciudadanos del arte de acción social en tanto configurador de regímenes de legibilidad sobre el territorio.

Es decir, tanto las prácticas del colectivo Nerivela, como las del equipo de Casa Gallina y las de los otros grupos revisados en el mapa, no son experiencias aisladas. Puede trazarse un diagrama global donde artistas, urbanistas, filósofos, antropólogos, arquitectos, diseñadores y sociólogos proponen nuevas formas de pensar y abordar lo público en las ciudades contemporáneas. Por ello considero que dichas prácticas forman parte de una serie de proyectos que configuran un régimen: modos de producción, formas de visibilidad y conceptualización sobre problemáticas y metodologías de investigación del dominio de lo público urbano, en el que se conectan los procesos de representación (quienes somos) con los de innovación (imaginación). Auguro para esta época la aparición de más prácticas comprometidas con los contextos sociales que intervienen y con los cuales se debe producir ciudad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio, “¿Qué es lo contemporáneo?”, 1 de diciembre de 2008, <http://salonkritik.net/0809/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php> (visitada en agosto de 2016).
- Arjun Appadurai, *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Ed. Trilce-FCE, 2012.
- Belting, Hans, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz Editores, 2010, 321 pp.
- Benjamin, Walter, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973, pp. 15-57.
- Bhabha, K. Homi, *Lo poscolonial y lo posmoderno. La cuestión de la agencia. El lugar de la cultura*, trad. de César Aira. Buenos Aires: Manantial, [1994] 2002, 308 p.p.
- Bifo, Franco Berardi, *La sublevación*, México: Surplus Ediciones S de RL de CV, 2014, 207 pp.
- Bishop, Claire, *Infiernos artificiales: Arte participativo y política de la espectaduría*, México, 1º ed en español. Ciudad de México: Taller de Ediciones Económicas, 2016.
- Carrión, Fernando, “El espacio público es una relación, no un espacio”, en Patricia Ramírez Kuri (coord.), *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, México, UNAM-IIS, 2016, pp.13-51.
- Didi-Huberman, George, *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid: A. Machado Libros, 2008, 249 pp.
- Arde la imagen*, México: Fundación Televisa y Ediciones Ve S.A. de C.V., 2012, 90 pp
- Duahu, Emilio y Giglia, Ángela, *Las reglas del desorden: habitar la metrópoli*, México, Siglo XXI, UAM-Azcapotzalco, 2008.
- Escobar, Arturo, Álvarez Sonia y Dagnino Evelina, *Política cultural y cultura política. Una nueva mirada sobre los movimientos sociales latinoamericanos*, Madrid, Taurus e ICANH, 2001.
- Foster, Hall, *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Madrid: Akal, 2001.
- Gandarilla, José Guadalupe (coord.), *La crítica en el margen. Hacia una cartografía conceptual para rediscutir la modernidad*, Madrid: Akal, 2016.

García Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*, México: Ed. Katz, 2010.

“El horizonte de la cultura, equidad en la Ciudad de México: después del Bicentenario”, *Libro Verde para la institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México*, 2012, pp. 21-33.

Gell, Alfred, *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, trad. de Guillermo Ramsés Cabrera, ed. Guillermo Wilde, Buenos Aire: Sb, [1998] 2016, 166 pp.

Goffman, Erving, *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*. Madrid. Centro de Investigaciones Sociológicas, 2006.

Gómez Becerra, Esteban M., “El Presupuesto Participativo en la Ciudad de México, una oportunidad de inclusión en procesos globales excluyentes”, en *Presupuesto Participativo: Opción Ciudadana, Cuaderno I, Modelo Urbano Molecular Offline*, Plataforma de Investigación Nerivela. 2015, pp. 43.

Guasch, Ana María, “La memoria del otro en la era global”. *Revista de Estudios Globales & Arte Contemporáneo, Memoria y el otro. Memorias translocales y transdisciplinarias*, Vol. 2, Nº.1, 2014. En <http://revistes.ub.edu/index.php/REGAC/article/view/10521/13271> > [Consulta: 20 de mayo de 2015]
El arte en la era global, 1989-2015, España: Alianza Forma, 2016, 445 pp.

Guattari, Félix, *Líneas de Fuga: Por otro mundo de posibles*, Buenos Aires: Cactus, 2013, 320 pp.

Guber, Rosana, *La etnografía. Método, campo y reflexividad*, México: Siglo XXI, 2011, 158 pp.

Haraway, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1995.

Helguera, Pablo, “Pedagogía para la práctica social: notas de materiales y técnicas para el arte social” en *Revista de Artes Visuales Errata #, Nº 4. Pedagogía y Educación Artística*, abril 2011. Bogotá-Colombia. Disponible en <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-4-pedagogia-y-educacion-artistica/pedagogia-para-la-practica-social-notas-de-materiales-y-tecnicas-para-el-arte-social/> Consultado 12/11/2015.

Holmes, Brian (2006). “El dispositivo artístico, o la articulación de enunciaciones colectivas”. En *Brumaria, nº7, Arte, máquinas, trabajo inmaterial* (diciembre): 145-166.

- Holston, James y Arjun Appadurai, "Cities and citizenship", en James Holston (ed.), *Public Culture*, vol. 8, núm. 2, 1996, pp. 187-204.
- Latour, Bruno, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Madrid, Editorial Debate, 1993, 221 pp.
- López Borbón, Liliana, "El espacio público urbano como política cultural", en Carlos Mario Yory (edit.), *Espacio público y derecho a la ciudad*, Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2011, 276 pp.
- Maset, Pierangelo, "*Betwen Education and Participation: Aesthetic Operations. Engage. Estrategic Interpretation*, 2007, p. 20, 29-30.
"Pedagogías del arte como forma práctica del arte. El concepto de "operaciones estéticas"", en *Educación como mediación en centros de arte contemporáneo*, Beltrán Mir, L. (Ed) Universidad de Salamanca, Salamanca, 2005, pp. 56-66.
- Mier y Terán, A., I. Vázquez y A. Ziccardi, "Pobreza urbana, segregación residencial y mejoramiento del espacio público en la ciudad de México, en A. Ziccardi (coord.), *Ciudades del 2010, entre la sociedad del conocimiento y la desigualdad social*, PUEC-UNAM (en prensa).
- Nivón Bolán, Eduardo, et.al., *Libro Verde para la institucionalización del Sistema de Fomento y Desarrollo Cultural de la Ciudad de México*, México, Secretaría de Cultural, 2012, 451 pp.
- Padrón Alonso, Diana, "La cartografía como práctica indisciplinada", 2001, Disponible en: <http://arte-politicas.practicasespaciales.blogspot.mx/2011/12/la-cartografia-como-practica.html> (visitada en julio de 2014)
- Perán, Martí, "Maneras de hacer mapas". *Revista de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Costa Rica*, vol. 2, núm. 4, 2013.
- Pipitone, Ugo, *El temblor interminable: Globalización, desigualdad, ambiente*, México, CIDE, 2004 pp. 228.
- Portal, María Ana, "El espacio público: ¿De quién y para quién es?", en Patricia Ramírez Kuri (coord.), *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, México, UNAM-IIS, 2016, pp.365-388.
- Ramírez Kuri, Patricia, "La reinención del espacio público en el lugar central. Desigualdades urbanas en el barrio de La Merced, Centro Histórico de la ciudad de México", en Patricia Ramírez Kuri (coord.), *La reinención del espacio público en la ciudad fragmentada*, México, UNAM-IIS, 2016, pp.99-133.

Rabotnikof, Nora, “*Discutiendo lo público en México*”, en ¿Qué tan público es el espacio público en México? Editorial Porrúa, FLACSO: México, 2010, pp. 25-56.

Rancière, Jacques, *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona y Museu d’Art Contemporani de Barcelona, 2005.

Reygadas, Luis y Alicia Ziccardi, “México: Tendencias modernizadoras y persistencia de la desigualdad”, en Rolando Cordera (coord.), *Presente y perspectivas: Historia crítica de las modernizaciones*, México, FCE-CIDE-CONACULTA-INEHRM, 2010, t.7.

Reguillo, Rossana (2012). “El otro antropológico. Poder y representación en una contemporaneidad sobresaltada”, en *Revista Anàlisi* n. 29, 63-79.

Sommer, Doris. Arte y responsabilidad, en *Revista Letral*, núm. 1, 2008.

Strathern, Marilyn, *Partial Conections*, USA, Updated, 1991, 155 pp.

Szmulewicz, Ignacio “Paradigmas del arte público”, en *Fuera del cubo blanco: Lecturas sobre arte público contemporáneo*, 2012, p. 181.

Williams, Raymond, *Marxismo y literatura*, prol. De J.M. Castellet, trad. de Pablo di Masso, Barcelona, Ediciones Península, [1977] 2000, 250 pp.

Yépez, Heriberto, *Made in Tijuana*, Ed. ICBC, Tijuana, 2005.

Tijuanologías. Ed. UABC- Libros del Umbral, Mexicali, 2006.

Yúdice, George, *El recurso de la cultura: usos de la cultura en la era global*. Ed. Gedisa, Barcelona, 2002.

“La globalización y el expediente de la cultura”, en *Revista Latinoamericana de estudios Avanzados RELEA*, núm.10, enero-abril, 2000, pp. 15-43.

“Las industrias culturales: mas allá de la lógica puramente económica, el aporte social, en *Pensar Iberoamérica, Revista Digital de Cultura, OEI, Madrid*, núm.1, junio-septiembre, Madrid, s/p, disponible en <http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric01a02.htm>, consultada en abril de 2009.

“Sistemas y redes culturales: ¿cómo y para qué?”, ponencia presentada en el *Simposio Internacional: Políticas culturales urbanas: Experiencias europeas y americanas*, Bogotá, 5 a 9 de mayo 2003.

“Cultura, mercados y economía”, en *Documento de trabajo para la Unidad de Enseñanza V y VI del Posgrado virtual en Políticas Culturales y Gestión Cultural*, edición 2009-2010, 2009, pp. 28-77.

Ziccardi, Alicia, “Espacio público y participación ciudadana. El caso del Programa Comunitario de Mejoramiento Barrial de la Ciudad de México”, en *Gestión y Política Pública*, Volumen Temático 2012: Políticas públicas, periferias urbanas y participación ciudadana, CIDE, pp. 187-226.

Páginas web

Alumnos 47

<http://alumnos.org.mx/?p=int-fa-somos>

Plataforma de Investigación Nerivela

<http://nerivela.org/>

<http://mumo.nerivela.org/>

Casa Vecina

<http://casavecina.com/microuurbanismo-ch/>

Ciudad Merced

www.ciudadmerced.mx

Colectivo URBE

<http://ur-be.com/portfolio/poemas-tonales/>

Cráter Invertido

http://craterinvertido.org/wiki/index.php?title=Página_principal

Grupo de Investigación Acción Interdisciplinaria en Arte y Entorno

<https://giaiae.wordpress.com/sobre-el-giai-ae- /estructura/>

Grupo de Investigación. Arte, globalización e interculturalidad

<https://artglobalizationinterculturality.com/es/el-proyecto/>

inSite/Casa Gallina

<http://insite.org.mx/wp/home/>

La Bandurria Marcha

<https://labandurriamarcha.wordpress.com>

Laboratorio para la Ciudad de México

<https://labcd.mx>

Letf Han Rotation/Permanecer en la Merced

<http://www.museodelosdesplazados.com>

http://cdn.knightlab.com/libs/timeline3/latest/embed/index.html?source=1Mfp5pNJaozDVhWkW-mvASSHOZPvLR4Ikf2cLmR46gs&font=Default&lang=es&initial_zoom=6&start_at_slide=0

MUAC

<http://muac.unam.mx/expo-detalle-27-conquistando-y-construyendo-lo-comun->

MUCA Roma

<https://www.mucaroma.unam.mx>

Observatorio de Políticas Culturales y Mapa de la Gestión Cultural

<http://politicasculturales.mx>

<http://espacios.politicasculturales.mx>

Sala de Arte Público Siqueiros

<http://saps-latallera.org>

Santos Diableros

<http://santosdiableros.mx>