



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

LAS IDEAS DE COLECTIVIDAD, COLABORACIÓN Y PARTICIPACIÓN EN EL TERCER

ENCUENTRO DE ESPACIOS Y GRUPOS DE ARTE INDEPENDIENTES

ENSAYO ACADÉMICO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRO EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:

CHRISTIAN ALBERTO GÓMEZ VEGA

TUTORA PRINCIPAL:

DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

TUTORES:

DRA. BLANCA GUTIÉRREZ GALINDO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

DR. DANIEL MONTERO FAYAD

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, NOVIEMBRE 2016



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Agradecimientos

Agradezco a la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte: a su responsable, la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein, por toda la confianza y el apoyo; también, por su labor fundamental, a Héctor Ferrer y Gabriela Sotelo.

Este trabajo no habría sido posible sin la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, que me permitió la dedicación de tiempo completo a los estudios de maestría y el trabajo de investigación.

Mi gratitud para la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo y el Dr. Daniel Montero, por las asesorías, las discusiones y la bibliografía a la que me permitieron acceder. De manera particular, para la Dra. Helena Chávez Mac Gregor por la generosidad en su dirección para construir este trabajo en términos reflexivos y metodológicos. Este ensayo apenas refleja una parte de un largo proceso desarrollado durante las asesorías y en sus respectivos cursos.

Destaco otras aportaciones de gran valor para este trabajo como la asesoría especial que la Dra. Rita Eder me brindó luego del Coloquio de Maestría en Historia del Arte *Arte e historias transversales*, realizado el 4 y 5 de mayo de 2015. También en ese contexto, los comentarios que realizó a mi ponencia la Dra. Maite Garbayo. Asimismo, al Dr. Brian Holmes por la revisión del proyecto en el contexto de un taller durante el Coloquio de Estudiantes de Doctorado en 2014 y, de manera muy especial, por la discusión de los planteamientos de este trabajo en una estancia de investigación en la ciudad de Chicago durante octubre de 2015, la cual no hubiera sido posible sin el Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado de la UNAM. Asimismo, a las investigadoras Rebecca Zorach y Skylah Sensahrae por la conversación durante mi visita al archivo del proyecto *Unfurlings. Explorations in art, activism, and archiving*, también en la ciudad de Chicago.

Finalmente, aprecio las generosas conversaciones con Tamara Ibarra, Sofía Olascoaga y Sol Henaro, y una entrevista con el Dr. Cuauhtémoc Medina. En varios cursos pude pensar o trabajar uno o más aspectos de esta reflexión, por lo cual agradezco a la Dra. Nasheli Jiménez del Val, la Mtra. Pilar García, la Mtra. Tatiana Falcón, la Dra. Deborah Dorotinsky y a la Mtra. Sandra Zetina, por agitarme la mirada.

Dedico este trabajo a mis compañeros y maestros del Seminario de Producción Periodística y Audiovisual de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, a mis queridos compañeros de la maestría, a mis amigos y, finalmente, a mis papás y a mi hermano, por darle sentido a todo lo que hago.

Introducción	5
1. La emergencia social y el camino de la independencia.	11
1.1 El circuito artístico ante los conflictos sociales clave de los últimos años: del conflicto electoral de 2006 a la guerra contra el narcotráfico y el retorno del PRI.	11
1.2 Las relaciones de los artistas jóvenes con las instituciones artísticas y la saturación del campo artístico en el escenario del modelo económico neoliberal.	22
1.3 Una trama ante la idea de novedad.	30
2. Desacuerdos. Tres discusiones tensas del Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte independientes: las opciones de la colectividad, colaboración y participación.	38
2.1 Colectividad ante la saturación del circuito artístico contemporáneo y de los espacios institucionales de exhibición.	38
2.2 Colaboración como crítica de las condiciones económicas en un escenario neoliberal.	50
2.3 La participación hacia la idea de intervención social.	60
3. Entre discursos, acciones y la valoración de su eficacia.	70
3.1. Cambiar el ambiente.	71
3.2 Entre las posibilidades de incidencia y el deber ser.	77
Conclusión	80
Bibliografía	84

Introducción

Por una cuota de recuperación de \$50 pesos que incluía botanas, bebidas, el PDF de las relatorías y DJ a morir, el 3 de mayo de 2014 se realizó el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes. Aunque asistieron unas 200 personas, se registraron más de 300 entre curadores, críticos, artistas, representantes de los llamados espacios independientes e integrantes de diversos colectivos artísticos o culturales de la Ciudad de México y del resto del país. Ese día, en La Quiñonera en Coyoacán, se conformaría el “Boomerang. Por una red de Espacios Artísticos Independientes” a partir de la convocatoria del llamado Colectivo de Colectivos y la artista Tamara Ibarra.¹

Durante el Encuentro, del cual queda constancia en un documento con las relatorías, se propusieron 36 charlas guiadas con la metodología Open Space.² En pequeños grupos se discutieron temas considerados urgentes: modelos de economía subjetiva y mecanismos de cooperación, procesos colectivos, trabajo independiente y relación con las instituciones, la posibilidad de la acción social desde el campo artístico, el tratamiento de la violencia desde el arte, modelos de gestión, procesos de circulación de conocimiento, la relación entre arte y paz, el rol de la estética en prácticas artísticas con un viraje hacia lo social y la vinculación con organizaciones no artísticas.

Es un hecho que en el momento del desarrollo del encuentro existían más colectivos y espacios independientes de los que participaron. Sin embargo, lejos de pensar en una

¹ “Boomerang Red [...] es un proyecto público con deseos comunitarios, realiza encuentros coordinados por un colectivo formado con integrantes de otros colectivos: Yóllotl Alvarado/Cráter Invertido, Magda Luz/Luz y Fuerza, Sergio González y Danna Levin/RAT [Residencias Artísticas por Intercambio], Euri González, Jimena Schlaepfer y Tania Ximena/Neter, Mónica Castillo/La Curtiduría [Oaxaca], y yo”. En: Pamela Ballesteros, “Entrevista | Tamara Ibarra”, *GAS TV*, enero de 2015, <http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/>

² Metodología basada en discusiones grupales simultáneas. Durante un encuentro, los numerosos asistentes proponen tópicos que articulan una agenda de trabajo y asisten a las conversaciones de su predilección. Al final se genera una memoria de las reuniones. *Open Space*, <http://openspaceworld.org>.

representatividad de intereses y de actores del momento, lo que se plantea en este trabajo es entender el documento como parte de una trama mayor de inquietudes cuyos hilos es posible entrever en sus páginas.³ Para hacerlo, la pregunta guía propone indagar cuáles y cómo son las nociones de colectividad, comunidad y colaboración, así como del compromiso social del arte, que permean el discurso que elaboran sobre su trabajo una serie de agentes de espacios y colectivos artísticos que se han desarrollado en los últimos años en México bajo la idea de independencia. La interrogación de sus planteamientos apunta a explorar las relaciones teóricas, políticas y afectivas que fundamentan sus discusiones.

En otras palabras, la propuesta de este trabajo consiste en identificar y problematizar una serie de tópicos que sostienen aquellos para quienes la idea de independencia ha representado una opción frente a ciertas dinámicas del circuito artístico contemporáneo (en específico, el del arte contemporáneo institucional y globalizado) y del escenario crítico del país de los últimos años. Me ocupo de estas memorias porque las considero relevantes debido a la cantidad de participantes, los ecos que tuvieron las discusiones, así como el contexto social, político y económico en el cual se realizaron.

Para llevar adelante esta tarea, en el trabajo se desarrollan tres apartados: uno donde se proponen otros antecedentes de las inquietudes referidas en el encuentro, a fin de desestabilizar la idea de su espontánea aparición durante el proceso electoral de 2012; una revisión de las categorías de colectividad, colaboración y participación que circulan en las discusiones, para exponer la presencia de muy distintas nociones de los términos; finalmente, y a pesar de la circulación de nociones contrastantes, planteo que estas

³ La imagen de la trama y sus hilos la tomo de un texto sobre el paradigma indiciario en la investigación de Carlo Ginzburg en *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia* (Barcelona: Gedisa, 2009). Como parte de sus planteamientos acerca de la microhistoria, me interesa la manera de tramar, a partir de las marcas en el habla de un individuo, una ojeada a un proceso sociohistórico de amplia escala, como hace en Carlo Ginzburg, *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI* (Barcelona: Atajos, 1999).

discusiones no carecen de interés pues están en sintonía con la coyuntura social y política de los últimos años. En ese sentido, es importante precisar que éste no es un trabajo teórico para anclar o definir los conceptos; lo que se busca es exponer cómo un grupo de agentes que se enuncian a partir de dichos conceptos están trabajando nociones muy distintas y poner en evidencia las discrepancias. De esta manera, la intención es convertir las divergencias en elementos de análisis de las propias condiciones de la discusión. La crítica no puede estar por encima de los hechos; puede organizar una mirada sobre sus elementos, actores y debates, además de levantar preguntas a partir de sus valoraciones.

En ese sentido, en la consideración de este debate me interesa visibilizar las posiciones adversas a los planteamientos de los artistas, grupos y colectivos que ocupan este trabajo, las cuales han sido representadas por interlocutores como el crítico y curador Javier Toscano,⁴ para quien el circuito de proyectos autogestivos enunciados desde la idea de la independencia (tales como Neter, Cráter Invertido o R.A.T., como ha ejemplificado), a diferencia de una verdadera actividad cultural alternativa, no generan prácticas novedosas, de transformación o resistencia sino que, por el contrario, desde un circuito semi-profesional de instituciones paralelas a las oficiales, buscan realizar un relevo generacional e integrarse al sistema que critican “bajo los mismos vicios de siempre”.⁵

El historiador del arte, crítico y curador Cuauhtémoc Medina también indicó sus diferencias con los planteamientos de los artistas, grupos y colectivos. Durante una charla

⁴ Casi un año después del Encuentro que motiva este trabajo, y a propósito de la publicación de su libro *Contra el arte contemporáneo*, una severa crítica de las relaciones económicas en el sistema artístico contemporáneo, Toscano concedió una entrevista a la publicación digital *GASTV*. Sus comentarios sobre los colectivos y espacios suscitaron un intenso debate que se prolongó por semanas en el grupo privado de *Facebook* “Yes, Espacios Independientes”, administrado por la artista Tamara Ibarra. Pamela Ballesteros, “Entrevista | Javier Toscano”, *GASTV*, marzo de 2015, <http://gastv.mx/entrevista-javier-toscano-2/>. La revisión de este documento es de gran interés, pues la posición de Toscano sobre estas iniciativas tuvo una resonancia significativa; en el texto se pueden leer sus planteamientos en extenso.

⁵ Ballesteros, “Entrevista | Javier Toscano”, <http://gastv.mx/entrevista-javier-toscano-2/>.

ocurrida un año después del encuentro que nos ocupa, pero estrechamente relacionada en los términos de la discusión, cuestionó la condena moral sostenida por algunos de los artistas, grupos y colectivos hacia diversas prácticas artísticas (especialmente las del circuito profesional vinculado a un privilegio neoliberal y global) por carecer de eficacia al estar desvinculadas de la política real y constituir así un campo de elitismo. Medina enunció su desconfianza y preocupación por un tipo de crítica institucional que señala al mercado del arte como mal único, así como por la lógica de instrumentalización política del arte comprometido que advertía en sus discursos.⁶

En adelante, al referirme a las posiciones adversas a los planteamientos de los participantes en el Tercer de Espacios y Grupos de Arte independientes, deberá considerarse la densidad y amplitud de este espectro de la crítica.

A la vez, a fin de añadir una capa más que permita analizar las distintas posiciones de los agentes que nos ocupan frente a sus críticas, tendré como horizonte un trabajo del politólogo Benjamín Arditi.⁷ En él analiza la estructura de una serie de movimientos políticos de escala global encabezados principalmente por jóvenes, los cuales comparten lugar en el banquillo de juicio por su ineficacia y la falta de un programa de transformación política concreta. Lo que me resulta relevante de su trabajo es la operación que plantea: lejos de descalificar los movimientos, los convierte en un objeto digno de análisis y, más allá, los identifica como actores relevantes en la construcción de un camino hacia procesos efectivos de cambio incluso instrumentados por otros actores. Lo anterior, al proponer que

⁶ Para seguir sus planteamientos se sugiere revisar el siguiente documento: “Relatoría | III Conversatorio: la posibilidad de lo político en el arte contemporáneo” en *GASTV*, julio de 2015, <http://gastv.mx/relatoria-conversatorio-iii-la-posibilidad-de-lo-politico-en-el-arte-contemporaneo/>.

⁷ Benjamín Arditi, “Las insurgencias no tienen un plan, ellas *son* el plan: preformativos políticos y mediadores evanescentes en 2011”, en *Debate feminista* 46 (2012): 146-149. Publicado originalmente en *Journalism, Media and Cultural Studies*, vol. 1, núm. 1, Reino Unido, http://www.cardiff.ac.uk/jomec/jomecjournal/1-june2012/arditi_insurgencias.pdf.

su estruendosa emergencia es vinculante con un cambio de términos y de agenda de la discusión política. Arditi no se ocupa de los movimientos artísticos, pero mi interés de revisar los posicionamientos de los artistas con base en sus planteamientos responde a dos aspectos fundamentales: en primer lugar, porque varias de las demandas son compartidas; en segundo, porque las coincidencias en términos temporales, así como del escenario sociopolítico y económico de escala global referido, me permiten trazar un paralelismo y sugerir que, así como los movimientos descritos por Arditi, los artistas han echado a andar un proceso discrepante que si bien no llega a ser un movimiento comparte las posibilidades de delinear otro escenario político.

Precisamente en ese nudo, el de la relación de las prácticas artísticas con su escenario sociopolítico, se sitúa mi apuesta por revisar las relatorías de este Encuentro. La tarea de historiarlo se corresponde con la necesidad de indagar el malestar de un número significativo de agentes del arte y la cultura, quienes se han planteado levantar un cuestionamiento sobre las dinámicas institucionales y de la administración de la cultura en un entorno globalizado y neoliberal enmarcado a su vez por una profunda crisis política.

Al tiempo que se escribió este trabajo, en distintos espacios se ha desarrollado un debate constante sobre estas ideas. Espero estas líneas sirvan para situar algunos aspectos de la discusión. En el texto he intentando mostrar apenas una instantánea de un amplio desarrollo donde participan múltiples actores y tienen lugar, simultáneamente, varias conversaciones. No están todos ni se remite cada diálogo, pero considero que esa imagen permite entrever algunas relaciones previas y especular sobre otras por venir. Cuatro meses después del Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes (3 de mayo de 2014), el inicio de la crisis de Ayotzinapa habría de cambiar la temperatura de la escena;

pronto aparecerían otros actores, algunos personajes darían giros inesperados y las circunstancias habrían de recordarnos el reto de pensar en medio de tanto movimiento.

Como esa agitación nos ha demostrado que “sólo la pausa será revolucionaria”,⁸ aposté por atender con algún detenimiento apenas una imagen para pensar en sus antecedentes, sus actores y sus diálogos. En esa instantánea no puedo eludir las expresiones: la afectividad y el entusiasmo con que se busca poner a las prácticas artísticas en el nudo de la praxis intelectual,⁹ vincularlas con la más amplia narrativa de los movimientos sociales¹⁰ y reflexionar sobre las expectativas de su potencial político en un entorno de condiciones adversas.

Mientras la historia en la que se inscribe nuestra instantánea sigue desarrollándose, en este trabajo me he contentado con sugerir un marco, señalar algunas de sus características y nombrar algunas de las relaciones que en ella ocurren. Desde luego, en tanto me ocupé de un proceso y no de las producciones artísticas de los participantes, queda abierto un espacio para el trabajo de pensar en ellas y en sus cualidades, si bien la discursividad, las conversaciones que las enmarcan y los procesos históricos también las determinan. Asimismo, habrían de revisarse, caso por caso, las contradicciones entre los enunciados y las decisiones efectivas de algunos participantes, pero, por lo pronto, estoy en desacuerdo con descalificar el todo por alguna de sus partes.

⁸ “Es en la lentitud y en la contemplación, / en la morosa densidad, / que hoy se erigen las éticas / las estéticas / de la resistencia y la radicalidad. / Sólo la pausa será revolucionaria”. Gustavo Buntinx, “Memento Mori: quince tesis reaccionarias (al ocaso de la condición humana)”, *Errata 9*, “Éticas y estéticas” (Colombia: diciembre 2012), <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-9-eticas-y-esteticas/memento-mori-quince-tesis-reaccionarias-al-ocaso-de-la-condicion-humana-ruina-en-construccion/>.

⁹ Retomo esta noción del siguiente texto, que se ocupa de la articulación de las culturas intelectuales (campos artístico y académico) con los movimientos sociales y la política institucional: Brian Holmes, “‘Eventwork’: la cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos”, en *Continental drift. The other side of neoliberal globalization*, febrero de 2012, <https://brianholmes.files.wordpress.com/2012/02/eventwork-la-cuadruple-matriz-a4.pdf>.

¹⁰ Como lo plantea Marcelo Expósito en “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”, Buenos Aires, 2012, http://www.macba.cat/PDFs/pei/marcelo_errata.pdf.

1. La emergencia social y el camino de la independencia.

1.1 El circuito artístico ante los conflictos sociales clave de los últimos años: del conflicto electoral de 2006 a la guerra contra el narcotráfico y el retorno del PRI.

Marisol Rodríguez: A pesar de que en los años noventa hubo espacios paradigmáticos de colectividad, más bien se trató de una década de trabajo profundamente individual. ¿Crees que estamos viendo un renacer del colectivo en respuesta a los años noventa?

Diego Teo: Sí, claro, y también hemos platicado mucho estas maneras de entender el colectivo de los noventa, que era impulsar individualidades, y los mecanismos de los años setenta, donde al final de cuentas también brillaron individualidades. Entendemos que son dos sistemas distintos, nos vemos más reflejados en los años setenta y hay cercanía con los procesos del No Grupo y con un arte más político, no sé... Todas esas diferencias sí se platican. Es tratar de absorber esas experiencias y proponer otras condiciones ya que son circunstancias muy diferentes. Se produce mucho individualmente entre nosotros, pero nos importa mucho generar procesos colectivos sin preocuparnos por la autoría; por ejemplo, diluirla es algo que en el imaginario (del Cráter) es importante.¹¹

Así explicaba en mayo de 2013 el artista Diego Teo, integrante de la Cooperativa Cráter Invertido, algunos cuestionamientos que rondaban al colectivo artístico a un año de su conformación: sus estrategias, sus relaciones con otras experiencias de trabajo colectivo, las ideas alrededor del trabajo. En el artículo “Moviéndose en colectivo”, la periodista Marisol Rodríguez entrevistó a integrantes de Cráter Invertido y de Somos Mexas –y dio cuenta de las redes que aquellos permitían vislumbrar–, para cuestionarles acerca de una serie de inquietudes que aparecieron entonces con la misma efervescencia que los grupos identificados como colectivos en los ámbitos artístico, editorial y arquitectónico.

¹¹ Marisol Rodríguez, “Moviéndose en colectivo”, *La Semana de Frente* 99, 22 de mayo de 2013, <http://www.frente.com.mx/moviendose-en-colectivo/> (Fecha de consulta: mayo de 2013).

En una breve introducción en la que buscaba vincular las prácticas de trabajo en colectivo (de grupo o cooperativa) con una larga tradición en México, Rodríguez destacaba antecedentes como la “generación de los grupos” y los “espacios alternativos” de los años 90. Con ese texto, visibilizaba a una serie de grupos y espacios independientes¹² para quienes buscaba proponer “una somera introducción a esta esperanzadora puesta en escena que, protagonizada por los nuevos creadores de la ciudad, aspira a involucrarse crítica, activa y propositivamente con su monstruosa cuna chilanga y todo lo que representa”.¹³

La también curadora les preguntó acerca de los hechos que los hicieron elegir ese camino, sus ideas sobre los apoyos oficiales, sus relaciones con las instituciones culturales en ese entorno de cambio, las posturas políticas relacionadas con el trabajo colectivo y sus aspiraciones de “hacer comunidad” e intervenir socialmente. En las respuestas es posible hallar anclajes que vale la pena atender en adelante a fin de interrogar sus planteamientos. Por ejemplo, el origen del colectivo Cráter Invertido como apuesta de largo plazo más allá de las movilizaciones estudiantiles de 2012, el manifiesto interés en los planteamientos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, los procesos autonómicos, los medios libres y la adopción de mecanismos de trabajo como el de la asamblea.

Las temáticas abordadas en esas páginas tenían sus ecos y correlaciones en un intenso debate que permanece abierto, el cual se ha desarrollado en foros diversos y en el que han participado numerosos agentes culturales. Precisamente un año después de la publicación del artículo, el 3 de mayo de 2014 y con temáticas más que cercanas, se realizó

¹² Sólo entre los colectivos surgidos de, o vinculados a, Cráter Invertido, describe a Cráneo Invertido –su brazo editorial y, desde mi punto de vista, uno de sus proyectos más relevantes–, Siempre Otra Vez, Aguamiel, Grupo (DE), Astrovandalistas, no Existes, Visceras de Nación, Biciperras y Chicatanas. Por otra parte, aunque no los describe, destaca la labor de colectivos y distintos espacios como Neter, Bikini Wax, Alumnos 47, Camel Collective, Perros Negros, Planta Baja y Beka&Jobb. Rodríguez, “Moviéndose en colectivo”, 16-17.

¹³ Rodríguez, “Moviéndose en colectivo”, 11.

el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente, a partir de la convocatoria del Colectivo de Colectivos y la artista Tamara Ibarra.

Si bien el Encuentro es el punto de partida de este texto, en este apartado busco proponer una trama temporal, de referencias y hechos que permitan poner en tensión las primeras aproximaciones a dicha escena de colectivos y espacios independientes, entre las cuales se ha enfatizado la falta de novedad de sus prácticas y el carácter contradictorio de sus relaciones con algunas instituciones artísticas. Desde mi punto de vista, la falta de novedad o las contradicciones de un fenómeno no deberían cancelar la posibilidad de discutirlo. Por ello, encuentro necesario indagar las discursividades y relaciones en un momento compartido por los colectivos y espacios independientes, cuyo meteórico desarrollo se ha narrado como un trecho apenas enraizado en el conflicto electoral de 2012 que vio un paradójico corte temporal en la invitación de Cráter Invertido a la exposición central de la 56 Bienal de Venecia, *All the World's Futures*, curada por Okwui Enwezor.¹⁴

El caso de Cráter Invertido no es, desde luego, el único. Otros artistas, integrantes de colectivos o ligados a espacios que se enuncian desde discursos como el de la independencia, la colectividad, la colaboración, la participación y el compromiso social del arte, participan en exposiciones en museos, venden su trabajo en ferias de arte, acceden a becas, etcétera. En resumen: tienen relaciones con las instituciones artísticas, por lo cual es difícil seguir una posición determinante en la crítica de sus prácticas y se impone la

¹⁴ “El curador de la edición 56 de la Bienal de Venecia, Okwui Enwezor, incluyó en la muestra [...] una sola presencia mexicana de entre 136 artistas elegidos. | Se trata del colectivo Cráter Invertido, preferencia poco convencional por la naturaleza del grupo, ajeno al circuito comercial, pero extremadamente coherente con el corte curatorial de esta bienal. | La obra *Trabajar con lentitud*, 2015, ubicada en El Arsenal, es una propuesta colectiva homogénea, hecha de caricaturas espontáneas y desordenadas [...] | El grupo –se lee en el catálogo– trabaja frente a ‘la desintegración del tejido social de México y la manera que las instituciones culturales del país ya sea públicas que privadas, utilizan los recursos a disposición para limitar la libertad artística. Critica al individualismo y propone nuevos sistemas de hacer y difundir el arte con el objetivo de socializar el pensamiento [...]’”. Alejandra Ortíz Castañares, “Colectivo mexicano traslada su arte alternativo a la Bienal de Venecia”, *La Jornada*, 27 de junio, 2015, <http://www.jornada.unam.mx/2015/06/27/cultura/a07n1cul>.

necesidad de reformular las preguntas sobre ellas. ¿Cómo es entonces que se adscriben a tales discursos?, ¿de qué se nutren? ¿Cómo aparecen esos términos en tantas bocas de maneras tan distintas? ¿Cómo ir a la búsqueda de criterios generales cuando la pluralidad de productores culturales, y sus modos de hacer, echan abajo tan pronto las intenciones de meterlos dentro de un mismo saco bajo el mote de “generación”? Volveré sobre ello.

Mientras tanto, me parece pertinente proponer que se trata de un momento compartido, uno en el que, como se advierte en las palabras del artista Diego Teo, ante las circunstancias socioeconómicas y culturales se están discutiendo distintos roles y relaciones en el sistema artístico: “esas cosas que antes parecían estables y no lo son”.¹⁵

Si lo planteamos de esa manera, los hilos de la discusión difícilmente pueden ir sólo hasta 2012 y se hace evidente que hay hechos que están fuera de una primera narrativa. Un desplazamiento de los límites de dicha narrativa permitiría establecer otras relaciones, seguir otras pistas sobre las maneras en que los circuitos artísticos –al igual que otras iniciativas ciudadanas– de la Ciudad de México y de otros escenarios en el país se vieron afectados por la incertidumbre y las urgencias sociopolíticas no sólo del último par de años sino, claramente, de la última década. Es posible mirar hacia atrás muy cerca, pero también trazar otras rutas, lejanas o transversales, para hablar de ese momento que trajo de nuevo a la discusión, como en otros de urgencia política, la conocida disputa acerca de la autonomía del arte respecto del conjunto social.¹⁶ Precisamente ahí podría ubicarse el punto de partida para una nueva discusión sobre la independencia y, quizá, una crítica institucional.

¹⁵ Rodríguez, “Moviéndose en colectivo”, 14-15.

¹⁶ Del asunto se ocupó recientemente la Dra. Blanca Gutiérrez Galindo en una revisión de los planteamientos de Javier Toscano, Irmgard Emmelhainz y Néstor García Canclini. Blanca Gutiérrez Galindo, “Arte postautónomo y contemporaneidad” (ponencia presentada en el XXXIX Coloquio Internacional de Historia del Arte *Historia del arte y Estética, nudos y tramas*), Ciudad de México, 19 al 22 de octubre de 2015), <https://www.youtube.com/watch?v=ZGD1FTWDB7E>.

Por lo tanto, si nos proponemos poner en cuestión esa narrativa que llega hasta el 2012 como germen de estas iniciativas, podemos pensar que el momento de los colectivos y los espacios independientes no resultaría tan espontáneo ni tan poco enraizado como se propone en las primeras aproximaciones. En la narración que se plantea en este trabajo, entre los acontecimientos históricos que marcaron el punto de partida de este proceso no está solamente el conflicto electoral de 2012 sino la intensa respuesta social alrededor del de 2006. En el ámbito artístico, en correspondencia, estarían las revisiones de las dinámicas de los “espacios alternativos” de los años 90 codo a codo con los diálogos “intergeneracionales” acerca de las estrategias colectivas de la “generación de los grupos”.

Para entender este proceso, considero ineludible revisar el entrelazamiento de las condiciones culturales con las políticas. Por esa razón, lo que deseo plantear es que el rechazo social y del ámbito de la cultura ante el posible retorno al gobierno federal del Partido Revolucionario Institucional, así como la vigilancia del comportamiento de los medios de comunicación y su relación con los poderes durante el proceso electoral, no fueron sólo las marcas de 2012, sino que serían incomprensibles de no atenderse el desarrollo del sexenio del presidente panista Felipe Calderón. Aún antes, no puede eludirse el desencanto por el tipo de alternancia que supuso el mandato de Vicente Fox.¹⁷

Como ejemplo de ese nudo entre las condiciones políticas y las del ámbito de la cultura está el año 2005. Por un lado, fue emblemático para el lugar que el arte contemporáneo hecho en México alcanzó en el escenario global, pues el país fue invitado a

¹⁷ “Al final del sexenio foxista, la permanencia de la impunidad pareció haber ganado la partida, con la consecuente merma de legitimidad y posibilidades de lo que sería un ejercicio del poder democrático. [...] Al concluir el primer decenio del siglo XXI la transición política mexicana de un autoritarismo secular a la democracia, en buena medida se había quedado en el plano electoral y sin ser un éxito completo. De acuerdo con las cifras de una encuesta nacional sobre cultura cívica llevada a cabo por la Secretaría de Gobernación en 2008, dos terceras partes de los mexicanos no consideraban que los resultados electorales fueran confiables”. Graciela Márquez y Lorenzo Meyer, “Del autoritarismo agotado a la democracia frágil, 1985-2012” en *Nueva historia general de México* (México: El Colegio de México, 2010), 781-787.

la feria de arte Arco Madrid y los representantes recibieron apoyo del gobierno panista.¹⁸ Por otra parte, en el mismo año, en los ámbitos social y artístico es posible situar momentos de interés para varias conversaciones críticas que permean al momento de los colectivos y los espacios independientes al que me refiero en este trabajo: fue entonces que inició un duro juicio acerca de las relaciones del poder con los medios de comunicación, una nueva discusión acerca del neoliberalismo y sus efectos (incluidos, desde luego, los culturales y sociales), así como la puesta en tensión de la idea de las generaciones artísticas.

Si bien el movimiento #YoSoy132 puso la relación medios-poderes sobre la mesa durante 2012, el recelo sobre el contubernio tuvo su germen años atrás: fue en el intenso periodo de protestas contra la Ley Federal de Telecomunicaciones conocida como *Ley Televisa*, el cual se extendió entre su aprobación *fast track* en la Cámara de Diputados en diciembre de 2005 y su invalidación por la Suprema Corte de Justicia de la Nación en agosto de 2007.¹⁹ El proceso electoral de 2006 –y luego un sexenio entero– quedaría marcado por el señalamiento hacia las principales televisoras del país por los beneficios otorgados al PAN y su candidato Felipe Calderón: ventajosos precios en espacios de propaganda a cambio de una favorecedora legislación. La intensidad del conflicto fue tal, y se le atribuyó la desventaja del candidato Andrés Manuel López Obrador tan claramente,

¹⁸ Escribe Daniel Montero: “Coincidencia o no, lo que me interesa es poner de manifiesto es que la invitación de México a la feria tiene que ver con el auge comercial del arte hecho en el país, que ya para 2005 tenía un éxito internacional y que, además, está ligado a un cambio de política cultural del Conaculta en el sexenio panista en relación a cómo promover el arte en el exterior”. Montero, *El cubo de Rubik*, 243. Y más adelante: “El foro de Arco 2005 también fue una exhibición, pero esta vez de legitimación discursiva en relación a una legitimación comercial institucionalizada por el aparato del Estado”. Montero, *El cubo de Rubik*, 250. Exhibida en 2011 y curada por Sol Henaro, la muestra *Antes de la resaca. Una fracción de los noventa en la colección del MUAC* también proponía este evento de 2005 como culmen de la larga década de los noventa. “Antes de la resaca”, MUAC, <http://www.muac.unam.mx/expo-detalle-78-Antes-de-la-resaca>.

¹⁹ Ver: Alejandro Torres, “Inicia jornada de protestas contra ‘Ley Televisa’”, *El Universal*, 22 de abril de 2006, <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/137573.html>; Andrea Becerril, “La democracia depende del fallo a la ley Televisa: Javier Corral”, *La Jornada*, 14 de mayo de 2007, <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/14/index.php?section=politica&article=005e1pol>; Juan González Anaya, “Ley Televisa, antecedente de reforma de telecomunicaciones”, *ADN Político*, 11 de marzo de 2013, <http://www.adnpolitico.com/gobierno/2013/03/11/el-tortuoso-camino-de-la-ley-de-telecomunicaciones>.

que en 2007 se reformó la ley electoral²⁰ para prohibir la comercialización de propaganda, que sólo debería aparecer ya en los tiempos oficiales del Estado. En las formas de sortear ese obstáculo empezaría la construcción de la imagen del priista Enrique Peña Nieto.

En ese clima de inconformidad hubo otros hechos relevantes en el ámbito social. En junio de 2005 se relanzaría el zapatismo con la Sexta Declaración de la Selva Lacandona,²¹ que proponía empezar “una campaña muy otra”, no electoral, en contra del avance del neoliberalismo y por la unidad de los sectores sociales en resistencia.²² Con esa invitación, y como parte de La Otra Campaña, surgida de dicha declaración, el 2 de mayo de 2006 el subcomandante Marcos ofreció un discurso en Ciudad Universitaria. Con la Biblioteca Central como telón de fondo, invitaba a mirar “abajo y a la izquierda”, a la autogestión de la universidad y a unir las luchas; luego advirtió, mirando hacia la Torre de Rectoría, que la supuesta candidatura presidencial del rector Juan Ramón de la Fuente, al que llamó “porro perfumado”, no sería posible en 2012 porque no habría siquiera sistema político.²³ Si bien el subcomandante Marcos se desentendió de todos los candidatos presidenciales, en el clima había una innegable expectativa de cambio político sustentada, por cierto, en las encuestas electorales. Fuera el PRI del poder y con un candidato sin posibilidades, y ante la imagen negativa del PAN, muchos de los jóvenes que se reunieron entonces veían en el

²⁰ Leonardo Valdés Zurita, “Reforma electoral 2007-2008. Análisis comparativo de la reforma constitucional y legal”, *Instituto Nacional Electoral*, http://www.ine.mx/documentos/Reforma_Electoral/link_intro.htm.

²¹ Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *Enlace Zapatista*, México, junio de 2005, <http://web.archive.org/web/20100422192748/http://enlacezapatista.ezln.org.mx/especiales/2>.

²² Resulta de interés la presencia de términos como horizontalidad, anticapitalismo, resistencia y autogestión, que luego habrán de aparecer de manera constante, y con esta referencia, en los discursos de los colectivos artísticos durante el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes y en otros contextos.

²³ “La Otra Campaña en la UNAM”, *YouTube*, actualizado el 29 de abril de 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=HiFzditMxlc>.

arribo al poder de un candidato de izquierda una posibilidad de sintonizar con el viraje hacia la izquierda que ocurría en América Latina;²⁴ aunque no fue así.

Apenas a unos pasos del sitio donde se realizó el Encuentro, en el Museo Universitario de Ciencias y Artes, se gestaba una investigación que revisaría una serie de prácticas artísticas y de la cultura visual disidente entre las décadas de 1960 y 1990. Como resultado, en 2007 dicho espacio de la UNAM se presentó una exposición, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*, en la que, entre muchas otras prácticas, se reunieron la “generación de los grupos” y obras de algunos artistas de los “espacios alternativos” de los noventa. La exposición pudo ser significativa para actores que hoy toman parte en el ámbito artístico, como probablemente también lo fueron los discursos zapatistas,²⁵ el momento político de la región y la impotencia social ante el desgastante conflicto electoral y postelectoral de 2006.

Si seguimos un hilo paralelo, no se trataba de las únicas revisiones del legado de los artistas de la “generación de los grupos” en un contexto en el que la llamada “generación de los noventa” irrumpía en el escenario global. Desde su fundación en el año 2004, la Celda Contemporánea, galería ubicada en la Universidad del Claustro de Sor Juana, abrió espacio a renovadas lecturas sobre el trabajo de artistas de “los grupos”. Aquellos artistas, por cierto en activo, convivían con los de los “espacios alternativos”, lo cual ya entonces llevaba a problematizar la idea de las generaciones, como se insistirá más adelante. Para entender tal apuesta, resulta de interés citar las palabras que Sol Henaro escribió en 2005:

²⁴ De acuerdo con la latinoamericanista Soledad Stoessel, las ideas de postneoliberalismo y el “retorno del Estado” aparecen de manera ineludible en los análisis políticos del fenómeno del “giro a la izquierda”. Stoessel, “Giro a la izquierda en la América Latina del siglo XXI. Revisitando los debates académicos”, *Polis. Revista Latinoamericana* 39 (2014): 2, consultado el 16 de diciembre de 2015, <https://polis.revues.org/10453>.

²⁵ Agradezco estas observaciones a la Dra. Chávez Mac Gregor durante una de las asesorías para este trabajo.

[...] la euforia actual por el arte de generaciones sumamente recientes no desplaza (o no debería) ni anula la importancia de sus formadores [...] Si no natural, sí es común la edición que se hace constantemente de distintos fenómenos culturales ya sea por indiferencia, ignorancia, intereses personales o políticos [...] Aunque muchos artistas de generaciones más recientes argumentan que sus influencias directas provienen mayoritariamente de [...] revistas y catálogos internacionales e Internet, los artistas considerados para realizar revisiones dentro de la Celda Contemporánea posibilitaron en gran medida la ‘bonanza’ actual del arte contemporáneo por su labor de promoción, la importancia de su obra, los colectivos que formaron. Además, la mayoría de estos artistas continúan ejerciendo una influencia en las generaciones actuales a través de su obra, sus colaboraciones en publicaciones [...] y en la mayoría de los casos, a través de la docencia.²⁶

Además de tales revisiones de las prácticas de grupo, alternativas y disidentes, es de interés destacar cómo los ámbitos político, social y artístico irían avanzando los siguientes años no ya en paralelo sino en un apretado nudo. Un ejemplo son las prácticas estéticas y artísticas en Oaxaca durante el conflicto magisterial de 2006, de entre las que recibió gran atención la gráfica urbana y la cultura visual por su carácter crítico del uso de la fuerza pública,²⁷ al respecto, llama la atención el testimonio que la artista Mónica Castillo ofreció en el Encuentro que nos ocupa acerca del influjo de tales hechos en las prácticas de artistas jóvenes que entonces fueron activos políticamente entonces.²⁸

²⁶ Sol Henaro, “Celda Contemporánea: un espacio para exposiciones de arte contemporáneo en la Universidad del Claustro de Sor Juana (proyecto de difusión y promoción artística)” (tesis de licenciatura, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2005), 17-18. La revisión no fue meramente de carácter expositivo sino que, entre agosto y noviembre de 2006, la curadora invitó a la artista Sofia Olascoaga a desarrollar el programa de charlas *En conjunto: ¿Grupos, Colectivos o Colaboraciones?* En él se revisarían estrategias de trabajo colectivo de manera intergeneracional, a propósito del ya entonces visible interés por el trabajo en colaboración. Sobre las exposiciones de La celda Contemporánea, también puede revisarse: Inball Miller y Édgar Hernández, *Déjà vu. Celda contemporánea 2004/2007* (México: Conaculta-Cubo Blanco, 2014).

²⁷ Un interesante documento del conflicto y la cultura visual es la novela gráfica del caricaturista político Peter Kuper, *Diario de Oaxaca* (México: Sexto Piso, 2009).

²⁸ Mónica Castillo en “Vinculación, recuperación de las microhistorias. Memoria y articulación de los momentos de reconstrucción de la realidad”: “Yo di clases en Oaxaca. Y la primera vez que fui con los alumnos de La Curtiduría me dije ‘éstos tienen otra cosa. No es el chico clase media que llega a La

Habría muchos otros ejemplos del nudo entre los ámbitos político, social y artístico, éste último lejos de la mera ilustración. Las instancias académicas y culturales respondieron a la agenda de la violencia que desde el décimo día de su mandato marcaría Felipe Calderón con su declaración de guerra al narcotráfico. El avance entrelazado fue tal que en la edición 53 de la Bienal de Venecia, en 2009, la artista Teresa Margolles, con el acompañamiento curatorial de Cuauhtémoc Medina, representó a México con un cuerpo de obra que, temática y materialmente, arrastraba la atención hacia dicho conflicto y generó no pocas tensiones a nivel institucional. El título de la propuesta consistía en una pregunta (*¿De qué otra cosa podríamos hablar?*)²⁹ que interpelaba de manera inevitable en la problemática; ese tono no se dio sólo en el mundo del arte sino que rondaba otros ámbitos como el de la opinión pública, donde herramientas como las de la transparencia y el acceso a la información pública, explotadas fundamentalmente por el periodismo, reforzaban la necesidad de una crítica al gobierno y sus políticas.³⁰ Asimismo, Internet cobraba ya un auge inaudito como espacio de discusión, alimentado de las noticias del éxito de

Esmeralda. ¿Qué es lo que tienen estos que no tienen los demás? Y cuando empecé a conocerlos un poco más la gran mayoría de los chavos que estaban ahí habían sido activos en 2006. [...] es una banda que lo arriesgó todo a los 18 años y vio que nada cambió. ¿Qué hacer con eso? [...] son historias de frustración súper fuertes [...] pensaron que el arte podía ser una vía de volver a ablandar, de acceder a ese tipo de afectividad". Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 47.

²⁹ Ver Cuauhtémoc Medina (editor), *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* (Madrid: RM Editores, 2009). También: María Minera, "Confusión y censura", *Letras Libres*, agosto de 2009, <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/confusion-y-censura>.

³⁰ "Para 2010 era claro que una parte medular de la agenda política mexicana consistía en una acumulación de problemas políticos, sociales y económicos resueltos a medias o de plano sin resolver. Por otra parte, México experimentaba una auténtica novedad política: el surgimiento, lento y contradictorio pero real, de una opinión pública, de una sociedad civil que por mucho tiempo había estado ausente de la plaza pública pero que por fin había surgido y echaba raíces". Márquez y Meyer, *Nueva historia general de México*, 788.

movimientos³¹ como, en 2011, Occupy Wall Street, las exigencias democráticas en la “Primavera Árabe” y el Movimiento de los Indignados en España.³²

Habría otros momentos de tensión institucional como las críticas por “ensuciar la imagen de Ciudad Juárez” que recibió la curadora Mariana David por la exposición *Proyecto Juárez*³³ que en 2010 abordó en el Museo de Arte Carrillo Gil el tema del poder y la violencia en aquella ciudad fronteriza. Otro caso polémico fue la exposición *Crisiss. América Latina, arte y confrontación. 1910-2010* en 2011; curada por el cubano Gerardo Mosquera para el Palacio de Bellas Artes y Ex Teresa Arte Actual, no pudo eludir el escenario de violencia y se vio marcada por el retiro de obras de la exposición por parte de artistas que señalaron irregularidades, actos de censura e intervención de diplomáticos y funcionarios culturales.³⁴

Presento ese panorama para intentar sugerir, en adelante, otro tipo de densidad referencial en las discusiones de los agentes de colectivos y espacios independientes. De esta manera, intento mostrar que sus discursos, contradictorios si se quiere, tienen raíces directas incluso una década atrás. Cuando esas notas estaban dadas, los artistas

³¹ A manera de especulación, me interesa sugerir que términos como horizontalidad, colaboración y circulación de conocimiento, habituales entre colectivos y espacios independientes, también son familiares al uso cotidiano de las redes sociales y herramientas propias de Internet como los wikis.

³² Ver: Benjamín Arditi, “Las insurgencias no tienen un plan, ellas *son* el plan: preformativos políticos y mediadores evanescentes en 2011”, en *Debate feminista* 46 (2012): 146-149. Volveré sobre su tesis. Sobre acciones estéticas en el espacio público y su vinculación con los movimientos de escala global, consultar: Helena Chávez Mac Gregor, “Occupying Space: The Battle for Politics[1]”, *The Salon* Núm. 7 (Johannesburg, 2014), http://jwtc.org.za/volume_7.htm.

³³ Sonia Sierra, “Proyecto Juárez exhibe la globalización”, *El Universal*, 30 de octubre de 2010, <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/64129.html>.

³⁴ Ver: Merry Mac Masters, “Impugnan artistas falta de respeto de las autoridades culturales a sus obras, *La Jornada*, 11 de marzo de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/11/cultura/a07n1cul>; Jaime Avilés, “Desfiladero. Calderón vs Salmerón: historia de un grafiti, una pared y una censura”, *La Jornada*, 12 de marzo de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/12/opinion/010o1pol>; Arturo Jiménez, “Pese a demoras, artistas inconformes y reajustes de última hora, abren Crisiss”, *La Jornada*, 13 de marzo de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/13/cultura/a03n1cul>.

respondieron a las circunstancias.³⁵ Real, problemático o incluso imaginario, el “camino de la independencia” supone, al menos en el discurso, el cuestionamiento de una institución fuertemente determinada por el desarrollo del neoliberalismo³⁶ y en la que de hecho participan con distintos grados de implicación: la del arte contemporáneo. Con miras a un replanteamiento de su rol y dichas relaciones de participación, sin embargo, abren distintas preguntas que vale la pena revisar.

1.2 Las relaciones de los artistas jóvenes con las instituciones artísticas y la saturación del campo artístico en el escenario del modelo económico neoliberal.

David Zepeda Armengol: Un burócrata vale más que casi todos los que estamos aquí porque tiene derecho a recibir un salario, tiene derecho a recibir todas las garantías laborales y sociales que como comunidad artística no tenemos y ni siquiera nos hemos organizado para luchar por ello, somos un grupo de aspirantes a ciudadanos. Entonces yo creo que es eso: cómo lograr que Cuauhtémoc Medina gane lo mismo que los artistas que exponen. A un amigo, Edgardo Aragón, le dieron tres mil pesos por montar su pieza sobre las bandas de Oaxaca [la obra es *Tinieblas*, MUAC, agosto 2012-enero 2013], etc. No somos ciudadanos como artistas y tenemos que luchar por serlo por lo menos para empezar.³⁷

³⁵ Taniel Morales en “Vinculación, recuperación de las microhistorias. Memoria y articulación de los momentos de reconstrucción de la realidad”: “[...] me sentía profundamente frustrado porque participé en el 88 en todo el movimiento del CU y ahí me politicé muchísimo y luego en el 94 contra Zedillo y con el movimiento zapatista le seguí hasta el 132, y siempre me quedaba con la sensación de para qué ir a marchar si no pasa nada, hasta que de repente me cayó un alumno que se juntó con compañeros malhoras y [mejor] empezó a ir a asambleas políticas que a robar, y entonces el güey se súper politicizó. Y me cayó el veinte de que son procesos de politización que genera el sistema porque no hay otro espacio y salva un montón de personas. ¿Cuánta gente no se ha politicizado a partir de luchas que vistas desde afuera parecen perdidas? [...] Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 40-42.

³⁶ La apuesta por la independencia es comparable con la de los medios de comunicación que, en los mismos años, vieron en Internet la posibilidad de construir alternativas al control de las corporaciones; también, con las iniciativas sociales que se han planteado, desde el consumo, alternativas a las políticas neoliberales. Las contradicciones del ámbito artístico son compartidas con quienes enfrentan los efectos del modelo económico.

³⁷ En: “Cómo no hacerle un favor al Estado volviéndose demasiado autónomos”: Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 225-226.

Las palabras del artista David Zepeda Armengol no tienen desperdicio como muestra de la conversación en la cual se inscriben. En el Encuentro que nos ocupa, de entre las 36 charlas realizadas, en al menos una decena tienen centralidad los temas del financiamiento de proyectos, la remuneración del trabajo y las relaciones económicas con las instituciones artísticas. En todas ellas, de manera recurrente se especula acerca de alternativas que se plantean, incluso, fuera del modelo económico capitalista.

Así sucede, por lo menos, en “Modelos de economía subjetiva a partir de trueque, don, tequio, dinero (mecanismos de cooperación)”, “Ética del financiamiento”, “Robar y estafar”, “Espacios independientes que detonan procesos de gentrificación”, “Cómo no hacerle un favor al Estado volviéndose demasiado autónomos”, “El robo como herramienta anticapitalista” y “Mecanismos de gestión autónoma”.³⁸ Resulta de interés señalarlo porque en una primera aproximación podría plantearse que se trata de discusiones áridas de una generación de artistas jóvenes que de hecho goza de los beneficios conseguidos por la anterior: un sistema de espacios privados, estatales y universitarios para la exhibición de arte contemporáneo, un sistema oficial de becas, apoyos de privados, un mercado del arte con numerosas galerías y una feria de arte que ya produce incluso sus satélites. Pero la aproximación encuentra su límite cuando se piensa que los artistas jóvenes, varios de los cuales sostienen los discursos críticos aquí revisados, participan sin duda en ese sistema: acceden a becas, exponen, venden. Más allá, nuevamente, la narrativa de las generaciones traba la comprensión de casos específicos y, en su carácter exiguo, impide ver que no se trata de un tema que interese sólo a los artistas más jóvenes.³⁹ ¿Por qué discutir, entonces,

³⁸ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 3, 115, 174, 204, 220, 395, 310.

³⁹ Destaca la participación en el encuentro de agentes vinculados con los artistas más jóvenes como sus profesores, pares en proyectos o responsables de plataformas importantes para ellos. Es el caso de la artista

la posibilidad de otros modelos si se participa en los actuales?, ¿para qué crear un sistema paralelo de espacios de exhibición con las posibilidades que se supone ofrecían en el momento los museos contemporáneos? No es posible desentrañar las relaciones de manera tan sencilla. La tensión, de hecho, produce comentarios como el siguiente:

Javier Monroy: [...] Podría poner un ejemplo: podría hacerse una periodización de 30 años, este nuevo periodo [...] neoliberalismo; los cambios de la sociedad a partir de procesos globales que hicieron cambios en todas las esferas: los modos de producir, de percibir nuestra individualidad, la pérdida de referente de lo colectivo. ¿Cómo saber el nivel de precarización con respecto a otros momentos? Ésa es precisamente la pregunta. En otros periodos sí había una referencia más de solidaridad de clase, el mismo Estado y su conformación de vida política y económica estaba más relacionado a la colectividad para asegurar a los individuos ciertos derechos. Y todo porque había una presión [...] por parte de entes colectivos, ya sea sindicatos, organizaciones estudiantiles, etc. El neoliberalismo deshace el tejido social colectivo, de ahí que haya una incidencia fuerte en los colectivos que más presión hacen. [...] Ahora todo está hiperindividualizado, ya el trabajo está desvinculado a esta necesidad de organizarse colectivamente para luchar por derechos en tanto trabajadores [...].⁴⁰

Mientras Monroy atribuye al neoliberalismo las afectaciones al tejido social –lo cual lleva, según esta narrativa, a afirmarse colectivamente–, Yollotl Alvarado, miembro del

Mónica Castillo (representante en el Encuentro de La Curtiduría), quien ha fungido como tutora del Fonca, profesora en varias instituciones y responsable de proyectos comunitarios. De igual manera, destaca la participación de alumnos del artista José Miguel González Casanova, quien a partir de premisas como el trabajo educativo, con públicos específicos y la experimentación en modelos de gestión, ha desarrollado con los estudiantes de su seminario Medios Múltiples proyectos como *Jardín de Academus* [González Casanova (ed), *Jardín de Academus. Laboratorios de Arte y Educación* (México: MUAC-UNAM, 2011).] y *C.A.C.A.O.* (“Cooperativa Autónoma de Comercio Artístico de Obras. Exposición/ tianguis de productores culturales independientes: venta e intercambio de productos y servicios culturales”, Museo Universitario del Chopo, noviembre y diciembre de 2013, <http://www.chopo.unam.mx/exposiciones/Cacao.html>). Finalmente, señalo la implicación en las discusiones de Danna Levin, quien a sus actividades como investigadora suma las de la plataforma [R.A.T.] (Residencias Artísticas por Intercambio, <http://ccemx.org/r-a-t-residencias-artisticas-por-intercambio/>), uno de los colectivos organizadores del encuentro.

⁴⁰ “Precariedad y trabajo”, Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 154.

colectivo Cráter Invertido, refiere la relación asimétrica entre el trabajo y su remuneración: “vivimos la utopía de la autogestión pero no podemos comer chido”. Más adelante, el integrante del colectivo artístico luego convocado a la Bienal de Venecia enuncia así la contradicción:

Yolotl Alvarado: A mí me gustaría lanzar una pregunta, saber y mapear qué hacemos y cómo sobrevivimos. Y cómo entendemos esa precariedad. Pues como artista hay cosas que tengo que hacer fuera de la ‘pasión’ o ‘el deseo’ de estar trabajando en ese ámbito [...]. Tiene mucho que ver con el producto final, la obra, y cada vez entiendo menos y me preocupo más por el cotidiano. Busco otros modelos pero no sé cómo pagar la renta. Este año he hecho cinco proyectos grandes y este año no he ido al súper, voy a comprar lo de hoy. Me va bien en proyectos pero todos los meses llevo con deudas, ¿alguien quiere compartir su situación? ⁴¹

El tema es una constante: se discuten las relaciones con el sistema de becas y el mercado, se reconocen las distancias entre la producción artística y la posibilidad de la subsistencia a través de ella; se refieren así a un panorama institucional en transformación. En cierto modo, las relatorías ofrecen imágenes de múltiples tipos de negociaciones y discusiones en el campo cultural que trascienden, preexisten o se dieron de manera simultánea al Encuentro. ⁴² Respecto de los apoyos estatales, plantea Sergio González:

⁴¹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 157.

⁴² Destaco la investigación del antropólogo Néstor García Canclini y Ernesto Piedras, *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales* (UAM-Juan Pablos Editor, 2013). El trabajo mostró que una alta proporción de productores culturales jóvenes requiere realizar diversas actividades para completar su ingreso económico: sólo el 19% tenía su producción de arte como único ingreso, 30% no recibía ingresos por la producción de obras, apenas 19% había recibido alguna beca del FONCA y sólo 6% dijo tener prestaciones como seguro social. A partir de esa investigación y una serie de entrevistas con José Miguel González Casanova, realicé un reportaje para revisar, desde el arte contemporáneo, las texturas de una situación común en distintos ámbitos (Christian Gómez, “Inventar el arte que viene. El reto de vivir del trabajo creativo”, *La Ciudad de Frente* 137, julio de 2014, <http://www.frente.com.mx/inventar-el-arte-que-viene.-el-reto-de-vivir-del-trabajo-creativo>).

Sergio González: [...] ¿qué le sucedería a los fondos del gobierno si todos los que estamos aquí dejáramos de pedirlos? Nada [...] Yo voltearía la pregunta: qué nos sucede a nosotros si no pedimos el dinero del gobierno. [...]. Lo que nosotros hemos comprobado como proyecto ([R.A.T.]) es que la forma en que el gobierno reparte el dinero tiene un eje estructural que es terrible porque [...] te dan dinero para todo menos para que inviertas en infraestructura o para tus honorarios [...] Te obligan [...] a mentir, a estructurar tu presupuesto de tal manera que metes una serie de partidas de donde sabes que vendrá el dinero para que tengas un raquíico honorario por tu trabajo. [...] o incidimos en cambiar la lógica de cómo el gobierno reparte el recurso y exigimos que haya una partida de honorarios o no lo pedimos. [...] ¿Vale la pena ir por ellos si no hay una dignificación del trabajo del artista?⁴³

Otras posiciones, como la de la artista Magdaluz Bonilla, integrante del colectivo Luz y Fuerza: Cine Expandido, plantean incluso renunciar a los apoyos estatales:

Magdaluz Bonilla: [...] Nosotros hemos decidido ya no ir por él [el dinero del Estado]: nos da *hueva* ir por él, entregar reportes, informar, no tener dinero para hacer los reportes, informar y hacer el trabajo. Como para qué si de cualquier manera lo hacemos desde la carencia, la precariedad. Y al final ahí está el proyecto y el gozo, al final nos dimos cuenta que ir por el dinero del gobierno nos hace trabajar el doble que no ir y al final los resultados no difieren mucho, pero sí el estrés del informe o de la lógica perversa de tener que mentir para poder justificar.⁴⁴

Más adelante revisaré con mayor detalle los nudos de la charla en la que se realizaron tales aportaciones. Por ahora, me interesa decir que en ellos se vislumbra una relación crítica con el estado actual de las instituciones de la administración de la cultura y el sistema artístico entendido de manera amplia. Integrados en o relacionados con ellas de

⁴³ “Cómo no hacerle un favor al Estado volviéndose demasiado autónomos”, en Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 225.

⁴⁴ “Cómo no hacerle un favor al Estado volviéndose demasiado autónomos”, en Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 230.

maneras tan diversas que hubo de realizarse el encuentro *Enlaces iónicos. La relación entre los Espacios/Proyectos Independientes y la Institución*,⁴⁵ los artistas y agentes vinculados con dichas iniciativas muestran desde su acción la imposibilidad de describir de manera maniquea tales relaciones. Lo que sí alcanza a notarse es que el trasfondo descrito marca las condiciones para que una serie de artistas empiecen a interrogar, de distintas maneras, su participación en las dinámicas existentes. Desde la precariedad, como discurso o como realidad, algunos artistas –como los citados en este trabajo– enuncian su inquietud de poner en cuestionamiento el estado del sistema artístico en el que participan de modos diferentes.

Si, por tanto, los encuentros de artistas y espacios independientes se inscriben en un cuestionamiento de las formas de las instituciones culturales influidas por el desarrollo global del arte contemporáneo y, en lo social, por una crítica acerca de los efectos del neoliberalismo, me resulta de interés plantear una lectura transversal entre dos trabajos de Néstor García Canclini relativos al tema. Particularmente, en lo que respecta a los procesos relacionados con la inclusión en los discursos de las nociones de colectividad, colaboración y participación, así como el compromiso social del arte o su incidencia en la esfera pública.

En 1989, en su libro *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* el autor planteaba un problema serio para una narrativa de largo alcance: cómo la autonomía de la esfera cultural o artística como campo diferenciado respecto de la iglesia o la aristocracia era un triunfo de la modernidad, un campo de batalla para llevar a cabo la promesa emancipatoria del proyecto ilustrado, el cual de manera abrupta veía su fin con el triunfo del neoliberalismo (y en el arte, del mercado). En el ensayo “De las utopías al mercado” explicaba que el fin de esta posibilidad emancipatoria, su derrota ante el

⁴⁵ Colectivo de Colectivos, *Enlaces iónicos. La relación entre los Espacios/Proyectos Independientes y la Institución (relatorías)*, México: Boomerang, 2014.

capitalismo avanzado, suponía un desconcierto mayúsculo para las prácticas artísticas, que veían amenazado no sólo su campo de acción diferenciado sino que se enfrentaban a su posible disolución en la totalidad de la vida; no ya como elemento transformador de la cotidianidad de los sujetos (como aspiraban las vanguardias históricas), sino como integración al consumo y al espectáculo.

Como afirma Daniel Montero en *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*, en la última década del siglo XX los artistas mexicanos lograron la internacionalización y participación del mercado global. El fundamental complemento de dicho proceso fue la construcción de instituciones que alojaran propuestas acordes a los lenguajes contemporáneos de las prácticas artísticas. Pero incluso esta posibilidad de hacer en las instituciones, con un sistema de apoyos y la participación de un sistema global, no parece suficiente o el único camino para todos. Ante este proceso de institucionalización y, probablemente, a las condiciones sociopolíticas adversas, en los últimos años se ha gestado una conversación acerca de otras posibilidades de acción: aun ante la gran pregunta sobre la posibilidad de sustraerse de la lógica que se critica, se ha reactivado la discusión acerca de la oportunidad de las prácticas artísticas de articularse en procesos sociales de cambio.

Más de dos décadas después de su planteamiento acerca del desplazamiento de las utopías artísticas ante los poderosos efectos del mercado global del arte, en 2012 García Canclini volvió sobre sus pasos en *La sociedad sin relato* para abrir nuevamente un debate acerca de la autonomía del arte. El autor se ocupa en el texto de las producciones posteriores a las grandes caídas: no ya la del mundo bipolar y sus relatos a la que pudo responder en el primer trabajo citado sino a la caída de las Torres Gemelas, que trajo consigo el derrumbe del gran relato de un mundo unipolar tras la caída del Muro de Berlín, así como a la gran caída de los mercados de 2008, cuyos estragos permanecen latentes en

esta discusión. En referencia a tales procesos históricos, se ocupa del papel de los estudios culturales y visuales ante el cuestionamiento de la autonomía del arte y la estética. “Es legítimo hablar de una *condición* postautónoma en contraste con la independencia alcanzada por el arte en la modernidad, pero no de una *etapa* que reemplazaría ese periodo moderno como algo radicalmente distinto y opuesto”,⁴⁶ considera. De nueva cuenta, sus reflexiones resultan de gran relevancia pues describen las complejas condiciones de producción, circulación y recepción del arte que le hacen ir más allá de los campos diferenciados, pero con la necesidad de mantenerlos como un espacio donde *hacer*. Los artistas y curadores, dice, se mueven más allá del campo artístico, pero el arte sigue dependiendo de una tensión y constante negociación, en la inminencia de una revelación que no acaba de producirse: el arte, afirma, parece existir en tanto la tensión queda irresuelta.

En esa tensión podría residir la voluntad en diversos proyectos recientes de mantenerse en el campo artístico y no virar definitivamente hacia el activismo o el trabajo de intervención social. Cuando los artistas jóvenes eligen para inscribir sus producciones narrativas tan cargadas de sentido (colectividad, compromiso social del arte, etcétera), parecen situarse en un bucle cuya complejidad no debiera pasarse por alto: luego del tránsito de las utopías al mercado, las ganas de responder nuevamente a un impulso utópico desde lo más profundo de un sistema económico capaz de producir y asimilar hasta su propia disidencia.

⁴⁶ García Canclini, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia* (México: Katz, 2010), 52.

1.3 Una trama ante la idea de novedad

Para cerrar este apartado, que antecede una revisión de las ideas de colectividad, colaboración y participación en el Encuentro, me interesa ofrecer constancia de una discusión y algunos antecedentes que encuentro pertinentes en su lectura. Más allá de los discursos acerca de lo generacional,⁴⁷ insisto en la apuesta de pensar en términos de una trama de relaciones. Desde sus nudos, aunque desde luego haya otros, busco inferir algunas cualidades del proceso en el que algunas formas de organización artística se conciben como respuesta a un escenario de emergencia social. Considerar esta fuente múltiple invita a no juzgar el todo por la parte: la motivación de unos no es la de todos. ¿Qué comparten? Quizá el momento, apenas una parte del proceso.

A propósito de los encuentros de espacios y grupos de arte independientes, en la revista de crítica *Cain* se publicaron durante 2014 sendos textos de los historiadores del arte Daniel Montero y Daniel Garza Usabiaga. En el artículo “En efecto, un boomerang”,⁴⁸ Montero llamaba la atención sobre las implicaciones de la realización del tercer encuentro en La Quiñonera, significativo “espacio alternativo” durante la década de los noventa –en

⁴⁷ El tema ha hecho volver con insistencia a la “generación de los grupos”. No voy a ocuparme de ello, pero me interesa referir las aproximaciones más tempranas en las que se dio estatuto de objeto de estudio al trabajo de los grupos en la década de los setenta, así como su relación con la estructura institucional. Sugiero para ello revisar las consideraciones que las historiadoras del arte Carla Stellweg y Rita Eder hicieron en el número que en enero de 1980 la revista *Artes Visuales* dedicó al corriente y desestimado fenómeno “los grupos” y que consistieron en relacionarlos con antecedentes de la historia del arte y poner atención en las cualidades de sus producciones. Para ello, Eder vinculó la efervescencia de grupos artísticos y sus nociones de arte público a la problemática sociopolítica de América Latina (“que incita a algunos a hacer del arte una actividad militante”) y a una crítica de la tradición del papel del Estado como guardián de la cultura (Eder, “El arte público en México: los grupos”, *Artes visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 23 (enero 1980), I). Por otra parte, Carla Stellweg planteaba cuestionamientos familiares a los que se hacen a los colectivos y espacios independientes actuales, como el de una posible retórica populista en la presunción de ser la voz de las masas al suprimir el enunciado artístico individual motivados, en ese momento, por una orientación marxista (en suma distinta al enunciado de la precariedad ante el neoliberalismo en la actual): Carla Stellweg, “Introducción”, *Artes visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 23 (enero, 1980), 7.

⁴⁸ Daniel Montero, “En efecto, un boomerang”, *Cain*, julio-agosto de 2014, 45-48.

operaciones desde 1986. Con sumo cuidado, el investigador planteaba una intermitencia, en diferentes contextos, del trabajo colectivo durante los últimos 40 años en México, revisaba algunas de las ideas corrientes entre los organizadores del Encuentro y proponía un desplazamiento de éstas hacia una interrogación sobre el sentido del “regreso” para una red que tomaba por nombre *Boomerang*. Acerca del problema de las narrativas y la historiografía, planteaba lo siguiente:

Es claro que el trabajo de colectivos siempre ha existido y que nunca ha dejado de operar ni de ser importante. Sin embargo, la historia del arte y ciertos momentos críticos narrativos hacen visibles con mayor o menor medida, cierto tipo de participación artística. Es en ese sentido que uno podría considerar relevantes ciertos fenómenos. Tiene que ver con una forma de narrativa y de historiografía.⁴⁹

De acuerdo con su argumentación, las prácticas de los participantes de los encuentros –y otros contemporáneos a ellos– de maneras distintas están emparentadas, en una especie de mezcla, con las de “los grupos” de los años 70 y las de los artistas de los “espacios alternativos” de los años 90. Lo enuncia de la siguiente manera y plantea algunos cuestionamientos acerca de las contradicciones en las que operan estos artistas:

Si se consideran todas esas características uno podría pensar que las agrupaciones contemporáneas son una especie de mezcla entre Los Grupos de los 70 y los espacios alternativos de los 90 en los que hay un sentido de colectividad que se mueve tanto en el campo del arte como en un espacio social y que pueden tener o no un lugar de operación fijo. / La pregunta que yo haría en este momento sería, ¿por qué se conformó una serie de espacios independientes en un campo del arte que es cada vez más

⁴⁹ Montero, “En efecto, un boomerang”, 45.

institucionalizado? ¿Qué nos dice del espacio de arte, pero también de un contexto más general, el surgimiento de estas agrupaciones? Y por supuesto, ¿qué tipo de lectura histórica (que no es exclusiva de la historia del arte) se podría realizar de este contexto? Lo que hacen no es “original” estrictamente, pero tal vez el sentido de su aparición es significativo y habría que ver qué tipo de transformación están anunciando. Por supuesto que tiene que ver con un asunto coyuntural de participación colectiva y ciudadana en regímenes que carecen de legitimidad y que se presentan como una propuesta para generar nuevas relaciones sociales y nuevas propuestas estéticas. Pero hay que considerar también, las lógicas contradictorias no sólo de las políticas locales sino también de las economías en el contexto globalización: las relaciones de los colectivos contemporáneos también son contradictorias y habrá que ver qué nos dicen, porque acá no se está hablando sólo de arte, sino de lógicas diversas. Hay que ver ahora cuál es el sentido del boomerang.⁵⁰

En estas líneas citadas en extenso destaca la necesidad de leer este desarrollo a la luz de un momento político y cultural amplio, y no sólo del medio artístico. También, interrogantes fundamentales como la decisión de los artistas de crear un sistema paralelo de producción y exhibición cuando existe un campo artístico institucionalizado, o bien los efectos de la globalización en las relaciones económicas y sociales, temas que, como hemos visto e insistiremos, fueron centrales en el Encuentro.

En atención a las personas participantes, la diferencia de circunstancias y las múltiples fuentes de este desarrollo, me interesa presentar también el argumento de Daniel Garza Usabiaga. Publicado apenas un par de meses después del de Daniel Montero en la misma revista, en “Ni tu grupo, ni tu generación”⁵¹ el también curador problematizaba las narrativas de las generaciones artísticas y la reaparición del término “emergente”, así como

⁵⁰ Daniel Montero, “En efecto, un boomerang”, 47.

⁵¹ Daniel Garza Usabiaga, “Ni tu grupo, ni tu generación”, *Cain*, noviembre-diciembre de 2014, 53-55.

el criterio de novedad por su ineludible relación con las exigencias del mercado. Sobre el relato de las generaciones y su consecuente distinción/oclusión de agentes, advertía:

Nada hay más arbitrario que construir una generación. Decir que, por ejemplo, los individuos y sus prácticas, de acuerdo a la edad o una supuesta acumulación de méritos, cambian significativamente de una década a otra, o cada quince años, es un tanto aventurado y, por consiguiente, es un argumento propenso al error. Y calificar a estas construcciones, contraponerlas o confrontarlas sólo complica la cuestión y divide. Esta intermitencia generacional, que distingue a un grupo de individuos de cierta edad de otros, arroja una perspectiva cíclica de la historia que no considera su continuidad cultural y la forma en la que a cada momento, los individuos reaccionan a la especificidad de sus circunstancias históricas, lo que nos hace distintos no sólo en cada ‘generación’ sino, prácticamente, en casi todo momento.⁵²

En su crítica acerca del carácter operativo de las narraciones generacionales, el curador también insistía en la correspondencia de las iniciativas artísticas con otras en ámbitos civiles, como de igual manera hemos intentado plantear en este trabajo. A la vez, ofrecía una perspectiva amplia acerca de los antecedentes del trabajo artístico en grupos:

La organización de grupos de artistas, con fines extra-artísticos, es un fenómeno propio del arte moderno. De hecho, se podría decir, que es uno de sus rasgos definitorios. Formar un colectivo de artistas no representa nada nuevo bajo el sol, ha sucedido regularmente lo largo y ancho del planeta desde hace más de un siglo y medio. Su vocación constante es el trabajo colectivo y la promoción en conjunto. En algunas agrupaciones, este trabajo se manifiesta más allá de la producción artística, en los terrenos de la intervención y acción social. Durante las primeras décadas del siglo XX, este tipo de conjuntos (referidas por Peter Bürger como “vanguardias históricas”) se disparó, muy posiblemente a raíz de las circunstancias históricas del periodo entre la primera y la segunda guerra mundial. En

⁵² Garza Usabiaga, “Ni tu grupo, ni tu generación”, 53.

México, la Revolución de 1910, sin escatimar el contexto internacional, suscitó un fenómeno similar. Desde ese momento y hasta nuestros días, en México han existido colectivos de artistas organizados de distintas maneras, año tras año, década tras década, sin intermitencia alguna. Esto no niega que entre esas organizaciones voluntarias de artistas existan diferencias que pueden estar determinadas por la plataforma de acción (si es que existe tal cosa) del grupo en cuestión o condicionadas por momentos históricos radicalmente distintos.⁵³

Entre ambos planteamientos, en atención al contexto general en el que surgen estas agrupaciones y el relevante señalamiento acerca de la continuidad cultural, enumero algunos antecedentes de la última década: algunos intercambios efectivos fundamentales para llegar al Encuentro de artistas que nos ocupa. Si he pasado demasiado tiempo explicando estas relaciones, es porque se trata de una apuesta por desmontar la hipótesis de que se trata de un desarrollo espontáneo e, independientemente de las contradicciones, superficial. El Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes, el par de reuniones que le antecedieron y uno sucesivo, no surgieron de manera aislada. Los temas, inquietudes, términos corrientes, así como los agentes involucrados, se inscriben en una trama de relaciones con distintas instituciones y fuentes.

En ese sentido, quiero destacar que en la década que me ocupa en este apartado, donde se sugiere una interrelación entre las circunstancias sociopolíticas y sus ecos en el ámbito cultural, se realizaron varios encuentros y espacios de diálogo relacionados directa o indirectamente con las problemáticas abordadas en el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes. Dos de ellos fueron programas de actividades convocados por la artista Sofía Olascoaga. El primero fue *En Conjunto: ¿Grupos, Colectivos o Colaboraciones?*, realizado entre agosto y noviembre de 2006 en la galería Celda

⁵³ Garza Usabiaga, “Ni tu grupo, ni tu generación”, 55.

Contemporánea de la Universidad del Claustro de Sor Juana,⁵⁴ en plena coincidencia con el conflicto electoral. En las actividades se planteaban la autogestión y la colectividad como formas de resistencia al mercado, lo cual permite, al menos, reconsiderar algunas aseveraciones acerca del alcance de esa discusión.⁵⁵ Ese trabajo fue el germen del segundo proyecto, *Entre Utopía y Desencanto*,⁵⁶ desarrollado en Cuernavaca entre 2013 y 2014, de manera simultánea al Encuentro que me ocupa y otras actividades que destaco en esta enumeración. En ese Encuentro la intención era explorar “las experiencias e imaginarios en torno a ámbitos de comunidad, creados en Cuernavaca entre los años 50s y 80s (sic)”.⁵⁷ Aunque cada uno merezca ser abordado en un trabajo, refiero estos proyectos para mostrar que en un mismo momento circulaban distintos anclajes y nociones de términos como comunidad y otros corrientes en las discusiones.

⁵⁴ Ver: Sofía Olascoaga, “En conjunto: ¿Grupos, Colectivos o Colaboraciones? (agosto – noviembre 2006)” (Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2010). El trabajo buscaba compartir experiencias sobre el trabajo colectivo entre artistas de distintas “generaciones” en activo.

⁵⁵ Con temas como “Acción política/Acción estética” y “Producción en colectivo”, reunió miembros de SUMA, Proceso Pentágono y No-Grupo; La Quiñonera, Temístocles 44 y Salón Des Aztecas; Atlético, Mutante, Poético CARDO y possiblewords.org; también a Mónica Castillo para hablar de la Escuela Superior de Arte de Yucatán; Maris Bustamante de CAHCTAS, Cuauhtémoc Medina de Teratoma y Benjamín González del FARO de Oriente; Daniela Wolf, Javier Toscano y Gabriela Gómez-Mont de Laboratorio Curatorial 060, Karen Cordero y José Luis Barrios de CURARE y Mónica Mayer de Pinto Mi Raya. Destaco el planteamiento del escritor César H. Espinosa, un recorrido de las prácticas artísticas en relación con distintos escenarios sociohistóricos; concluía con un señalamiento de la necesidad de los trabajadores del arte y la cultura de “deconstruir sus alternativas y horizontes teórico-ideológicos” en un momento (2006) que prometía una frustración similar a la “post ‘68”. César H. Espinosa, “Hegemonía y políticas culturales. Desde los años 60 hasta los ‘bloques’ de López Obrador” en Olascoaga, “En conjunto”, s/p.

⁵⁶ Organizado con Sol Henaro, Mauricio Marcín, Maru Calva y Naomi Rincón Gallardo, fue un proyecto de historia oral, conformación de archivos y producción de obras: <http://entreutopiaydesencanto.tumblr.com>. En las actividades participaron actores del encuentro que nos ocupa, como Cráter Invertido, Colectivo AM y Taniel Morales, quien en el Encuentro compartió su experiencia (“escuchar a toda la generación de los años setenta que estuvieron con Iván Ilich generando ideas y de repente yo fui producto de una escuela activa de los años setenta [...] me di cuenta de que yo ya conocía muchas de esas ideas sin haberlas teorizado [...] permanecen esas ideas y se van construyendo prácticas en las siguientes generaciones”. Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 40-42.)

⁵⁷ El proyecto indagaba otras fuentes de las ideas sobre el trabajo colectivo y comunitario, así como las ideas de horizontalidad, que para ellos empezaron a circular en el monasterio fundado por el benedictino Gregorio Lemercier en los años cincuenta, la teología de la liberación, la vida comunitaria religiosa, el psicoanálisis grupal, la experimentación con modelos pedagógicos activos y el desarrollo de los feminismos en dicha ciudad. Christian Gómez, “Pensar en comunidad”, *Frente* 137, 3 de julio de 2014, <http://www.frente.com.mx/pensar-en-comunidad>.

Así, cuando Marisol Rodríguez identificaba en mayo de 2013 un “moverse en colectivo”, echaba luz sobre un nudo cuyos hilos hoy nos llevan hacia otros acontecimientos dignos de atender en esta enumeración. Si bien planteadas desde distintos lugares de enunciación, estas actividades apuntan varias fuentes de la efervescencia del trabajo en colectivos y espacios artísticos independientes, pero también del interés por las ideas que los articulan. Es el caso, apenas unos meses después, en agosto de 2013, de las aproximaciones hacia las nociones de comunidad, colectividad, convivencia, organización y conflicto desde el XI Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo. *estar-los-unos-con-los-otros* fue el título de la edición dirigida por Paola Santoscoy y Mauricio Harum, que partía de los planteamientos de Jean-Luc Nancy. Meses antes, del 10 al 21 de abril de 2013 se realizó en la sede del colectivo Neter la primera edición de *The collective show*, muestra de colectivos de la Ciudad de México y Nueva York que se habría de repetir del 4 al 6 de abril en 2014 en Casa Maaud y la sede del colectivo Luz y Fuerza: Cine Expandido.⁵⁸ Por otra parte, el 22 de enero de 2014, en el marco de la exposición *Conquistando y construyendo lo común*, de Andrea Kuluncic,⁵⁹ se realizó en el MUAC el “Encuentro de estrategias autogestivas en grupos y espacios independientes de arte”, antecedente directo del Encuentro que nos ocupa.

Si bien podría articularse un cuestionamiento acerca de la efectividad de estas distintas iniciativas en términos de solidez discursiva o de la cantidad de asistentes, los enumero porque se trata de propuestas que tienen como base la conversación y el intercambio; por esa razón, me parecería un error desestimar su potencia a largo plazo en

⁵⁸ The collective show, <http://www.collectiveshow.org>.

⁵⁹ Curaduría de Alejandra Labastida, Amanda de la Garza e Ignacio Plá, *Andrea Kuluncic: Conquistando y construyendo lo común*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 28 de noviembre de 2013 y el 2 de febrero de 2014, <http://www.muac.unam.mx/expo-detalle-27-Conquistando-y-construyendo-lo-común->.

tanto fungieron como zonas de contacto, para seguir la idea de la historiadora del arte Andrea Giunta sobre la incalculable relevancia de los espacios de intercambio.⁶⁰

Al referir estos antecedentes directos e iniciativas simultáneas al Tercer Encuentro de Espacios Independientes, insisto en la estrecha relación de múltiples iniciativas desde el ámbito de la cultura con otras de los ámbitos social y político durante la última década. En tal sentido, llama la atención cómo se extrapolan otras discursividades ante las problemáticas sociales, políticas y económicas; por ejemplo cuando se sugiere que el camino de la autonomía de la gestión artística debería ser comparable con el de las autodefensas, grupos de ciudadanos que ante la incapacidad del gobierno se han planteado enfrentar los problemas de violencia. La comparación, se verá luego, sería problemática pero no inaudita en el marco de un proceso en el que la imagen del gobierno y sus instituciones se vio tan desgastada.

En las siguientes páginas nos referiremos a algunos de los temas del Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes del 3 de mayo de 2014. Como se ha intentado mostrar, lo que en este trabajo se sugiere es que no se trata de planteamientos extravagantes sino que guardan una relación estrecha con un proceso social y político de gran intensidad. En tal sentido, en el siguiente apartado se interrogarán los temas que se abordan en el Encuentro y la manera en que se les encauza. Son tantos los términos corrientes y están todos ellos tan históricamente cargados de sentido, que es imposible pensar en todos de manera precisa, aunque su sumatoria ilustra el panorama que me interesa mostrar en este trabajo. Lo que propongo es ocuparme en el siguiente capítulo de tres de esas problemáticas: colectividad, colaboración, participación.

⁶⁰ Esta idea fue desarrollada por la investigadora Andrea Giunta en el seminario “Emancipación de los cuerpos. Arte, género y feminismo en América latina”, realizado en el Instituto de investigaciones Estéticas de la UNAM del 2 al 5 de febrero de 2016.

2. Desacuerdos. Tres discusiones tensas del Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte independientes: las opciones de la colectividad, colaboración y participación

En el apartado anterior referimos la inscripción del Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes en su relación con distintos procesos de índole social, política y económica, así como una primera discusión sobre los planteamientos que circularon en el Encuentro. Todo ello con el fin de poder situar los debates que, desde la idea de independencia, se dieron en dicha cita. En esta segunda parte del trabajo revisaré el tratamiento que en tales debates se dio a tres de los términos más corrientes: colectividad, colaboración y participación. Como aparecen entrelazados, lo haré desde una suerte de apuesta interpretativa acerca de sus implicaciones: esa decisión da título a las secciones.

Si bien estos términos se han discutido en otros espacios, considero relevante atender su tratamiento en este contexto. La insistencia con la que se volvió a ellos de maneras incluso contradictorias y la cantidad de cruces temáticos son importantes en ello. Para proceder elegí discusiones que me parecen clave por su título y contenido, pero también hago cruces con otras charlas, pues las ideas aparecen continuamente. La presentación del contenido de estas conversaciones se encamina, hacia el tercer apartado del texto, al análisis de sus implicaciones y la discusión sobre su efectividad.

2.1 Colectividad ante la saturación del circuito artístico contemporáneo y de los espacios institucionales de exhibición.

Ya en el primer apartado de este trabajo, ante una panorámica de conflictos clave de la última década, intenté plantear cómo la crítica del escenario delineado por el modelo económico del neoliberalismo ha dejado marcas en los modos de proceder de los artistas.

Ahora, siguiendo un par de charlas que encuentro sintomáticas, pretendo sugerir cómo el discurso de la colectividad como una opción (al igual que el de la independencia) mantiene una estrecha relación, y emerge como posibilidad, ante una saturación del circuito artístico globalizado y sus espacios institucionales de exhibición.

Convocada por el artista escénico Juan Francisco Maldonado, integrante del Colectivo AM, la charla “Desplazamiento de los mecanismos de legitimación del arte a través del trabajo colectivo”⁶¹ es relevante por el abordaje de las tradiciones de crítica institucional que se discuten: un tema constante. Si bien es confuso su desarrollo, como en general las conversaciones en el Encuentro, es posible rescatar cómo el planteamiento de ésta parte de una inquietud acerca del rol del trabajo colectivo como posibilidad de descolocar la figura del autor, así como otros elementos y cargas institucionales que lo rodean;⁶² a ello se refiere el convocante cuando dice “mecanismos de legitimación”. En el desarrollo de la charla, el curador Edgardo Ganado Kim lleva la discusión acerca de la legitimación hacia el problema del poder: los procesos de legitimación, afirma, tienen que ver con quién lo detenta. Por ello sugiere alejarse de la noción “arte”,⁶³ con lo cual abre un espacio tenso que aparece una y otra vez: el desbordamiento de la autonomía del arte, la intervención social o bien el viraje hacia la crítica cultural. Se trata de un hilo conductor entre varias de las discusiones:

Edgardo Ganado Kim: Los procesos de legitimación en el arte tienen que ver fundamentalmente con el poder [...] Las señoras del jardín del arte dicen que son artistas y Gabriel Orozco dice que es artista y él dice que ellas no son artistas y ellas dicen que Gabriel Orozco no es artista. Entre Gabriel

⁶¹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 190.

⁶² Es pertinente señalar, como hicimos al retomar la crítica de “los grupos”, la persistente pregunta sobre la obra colectiva en relación con la figura del autor en escenarios de cuestionamiento del rol social del arte.

⁶³ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 194.

Orozco — que quizás es la punta del iceberg del *mainstream* del arte— y las señoras hay infinidad de circuitos que tienen distintos procesos de legitimación y todos ellos tienen que ver con ciertos poderes y ciertas institucionalizaciones [...] Yo creo que la discusión tendría que ser cómo se legitima a partir de los colectivos [...] me alejaría de las legitimaciones tradicionales del poder, del arte, creo que hoy nos tenemos que alejar del concepto arte y tenemos que pensar más que nada en la producción colectiva de estructuras simbólicas porque el arte ya está tan domesticado por todo tipo de legitimaciones que quizá salirnos de ese ambiente nos permita estructurar discursos sobre lo simbólico que tengan que ver con lo colectivo, y entonces ya no necesitamos la legitimación del MUAC, del crítico, sino lo que necesitamos es un acercamiento a otras colectividades, a otras formas de la producción simbólica [...] que no tengan que ver con el arte porque si tienen que ver con el arte tienen que ver con un proceso ya perfectamente estructurado del poder que a mí ya no me interesa. [Y no es que no se puedan cambiar,] a mí me ha tocado cambiarlas.⁶⁴

Su postura tiene eco entre otras en las que existe conciencia de otros momentos de crítica de la institución artística. El artista Miguel Fernández Escamilla, por ejemplo, recuerda que se trata de una problemática planteada en la crítica institucional de los años setenta: llevar la producción fuera de la institución por la manera en que limita la vinculación con el público.⁶⁵ Ante aquellas posiciones, Maldonado plantea la opuesta que, desde el conocimiento de estas aspiraciones desde las vanguardias históricas y la crítica institucional planteada por los conceptualismos, considera la potencia de mantener la esfera artística como un ámbito de posibilidades críticas:

Juan Francisco Maldonado: A mí sí me interesa el arte como tradición. [...] Es súper interesante y válido des-enmarcarse y proponer desde otros lugares, hay mucha gente que lo hace desde los sesentas o desde 1910, yo creo. Pero también es súper válido buscar desde adentro una manera de

⁶⁴ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 195.

⁶⁵ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 195.

reorganizar las cosas porque la tradición del arte ha permitido llegar a puntos de producción de subjetividad y de producción de experiencias muy específicos que quizá no hubieran ocurrido si no hubiera esa tradición que, por un lado, sí tiene mucho que ver con el poder y con la manera en que éste despliega su estética, pero también tiene mucho que ver con una especie de parasitismo de los mecanismos de poder [...] quizá sí es posible que desde adentro del concepto y la tradición del arte se pueda jugar a minar los mecanismos de legitimación de la figura del artista por ejemplo [...] no es un proyecto que esté resuelto porque como todo en el arte nunca hay proyectos totalmente resueltos y porque siempre es relativo el contexto social e histórico del momento y en este momento hay una enormización de las figuras de los artistas legitimados que es importante minar no tanto en el sentido de simplemente descolocarse [...] pero también desde adentro, desde [decir] “ok, hay este mecanismo de legitimación que está de la chingada, ¿cómo le damos en la madre?”⁶⁶

La discusión es relevante porque hace emerger otras tensiones, como las contradicciones que supone plantear estas críticas en el contexto del omnipresente modelo económico neoliberal. Para Ganado Kim, el proceso que los tiene reunidos tiene que ver con el capital, está mediado por el capital y por los intercambios que bajo su régimen se pueden dar. La legitimación es en el capital y la discusión se da en sus términos; de ahí su propuesta de romper con todo el sistema que produce la discusión misma.⁶⁷

Para Maldonado, la “des-artificación” del arte es un proceso capitalista en sí mismo y advierte que su asimilación es el peligro que corresponde al destino de las propias vanguardias históricas (el capitalismo “desenmarca para después reenmarcar”⁶⁸). Como se ve, los participantes refieren una discusión longeva, la de la crítica institucional, y las implicaciones de actualizarla en un nuevo contexto. Asimismo, de las distintas posiciones que históricamente se han presentado ante ella. Me interesa recuperarla, sin embargo,

⁶⁶ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 196.

⁶⁷ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 196.

⁶⁸ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 197.

porque nos permite ver cómo algunos de los cuestionamientos que se han planteado a estos encuentros fueron efectivamente discutidos en ellos y no pueden echarse en saco roto porque suponen problemáticas reales para los artistas. Una declaración como la de Emiliano Ortega, por ejemplo, permite apreciarlo: “suena muy agradable si lo tienes [un mercado], si no lo tienes es cuando se convierte en un problema y cuando quieres cambiar las reglas”.⁶⁹ En ese sentido, Ganado Kim abunda en su posición una textura de interés: la insistencia en desbordar el marco de lo artístico para hacer efectivas las posibilidades que históricamente le han sido intrínsecas, como la construcción de otros escenarios posibles, pero esta vez desde las formas de colectividad.⁷⁰ A la vez, distancia su posición de la vocación asistencialista que advierte en el “arte socialmente orientado” que, de acuerdo con Emiliano Ortega, en ese momento se planteaba apoyar a “sociedades en riesgo” a partir de ideas como las de la integración:

Edgardo Ganado Kim: [...] ojo... yo no estoy pensando en asistencialismo. [...] tampoco estoy pensando en [trabajar] para uno sino para el Otro porque cuando se trabaja para el otro estamos en contra de nuestra vanidad, en lo que tenemos que trabajar es en nuestra humanidad. [...] El arte no sana: ni saca a las putas de serlo, ni a los drogadictos de serlo, ni restituye piernas a los cojos.⁷¹

Para el curador, el viraje de las prácticas artísticas hacia la producción simbólica tiene un interés de intervención cultural, lo cual supone plantearse una reflexión acerca del tipo de subjetividad involucrada en los procesos colectivos. Si bien no se responde, esa inquietud se mantiene como pregunta y como posibilidad. Maldonado, en ese camino, lleva

⁶⁹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 197.

⁷⁰ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 199.

⁷¹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 199.

la inquietud hacia una interrogación de la experiencia en el museo como instancia del neoliberalismo: “lo que hacen es venderte una plataforma para que tú produzcas tu propia subjetividad: [...] lo que importa no es la experiencia estética real (si es que existe) [...] sino la experiencia *Instagram* de estar en el museo... [‘con el MUAC me quedo con el ojo cuadrado’], a eso me refiero, ¿qué pedo con esa publicidad del MUAC? [...] es como ir a Reino Aventura, [...] te tomas un *selfie* con el tiburón muerto”.⁷²

Ambas posiciones reflejan una inquietud por desmarcarse de ciertas dinámicas institucionales. Pero aún cuando se ha avanzado en ese sentido, se plantean reveses que evidencian cómo las ideas acerca de los conceptos discutidos como alternativas no son uniformes. No hay consenso sobre los términos, se advierte la necesidad de repensar su pertinencia o las posiciones encuentran sus límites en la generalización. Por otra parte, se desmonta la idea de que entre los colectivos no se reflexionan aspectos de sus tareas como la tendencia al asistencialismo, la carga religiosa de los discursos comunitarios, las implicaciones de la incidencia en comunidades o el mesianismo “legitimado” por una beca:

Rubén Maldonado: [...] la cuestión es cómo nosotros como artistas debemos de tener cuidado de no bañarnos en aguas de pureza y decir ‘es que yo llego y hago este trabajo porque es social y es completamente desinteresado’. Para eso te vas y sacas otro tipo de becas, te vas al Injuve y no buscas en la beca Bancomer o el Fonca; te vas a las hermanas de la caridad, a un convento [...] ¿cómo le hago para que no me vicié, enajene con mi propia ilusión que estoy generando de mí como artista o como colectivo dentro del trabajo en una comunidad? Entonces es muy delicado, y bueno, a nombre de nuestro colectivo TLC⁷³ nos cuesta mucho trabajar con el público porque al final uno se da cuenta de que la visión que das de él es la tuya y tú eres el filtro, como el director del documental.

⁷² Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 200.

⁷³ Tratado Libre de Conocimientos, surgido en el Seminario Medios Múltiples, de José Miguel González Casanova.

Edgardo Ganado Kim: Bretón decía ‘la belleza será convulsiva o no será’: el arte será culero o no será. Siempre va a ser vertical, siempre va a tener esto que tienen los artistas de que llegan a una comunidad sin preguntar la necesidad [...] ‘ay, voy a sacar a los niños de ser drogadictos, voy a hacer que tengan tiempo libre sano’. Y ojo: parecen redentores. Ése es un sistema de legitimación, es total y profundamente colonial, pero el arte es un proceso de colonización, por eso es que yo empiezo diciendo: me quiero alejar de ese concepto, no quiero resistir, no quiero destruirlo, no quiero echarle mala onda, quiero alejarme por culero. El arte siempre es culero, siempre.⁷⁴

Estas escenas permiten identificar momentos de contradicción y rastrear la insistencia en los temas y sus distintos momentos de desarrollo a lo largo de las relatorías. La apuesta de este trabajo está precisamente en sugerir algunas relaciones entre esos hilos. Así, en la charla “Burocratización, institucionalización y empoderamiento en procesos colectivos”⁷⁵ es posible seguir un ángulo sugerente de las inquietudes de los artistas acerca de la relación con las instituciones. Se trata de la tesis sobre el surgimiento del trabajo colectivo como respuesta al supuesto agotamiento o crisis de las instituciones artísticas; lo anterior, ante la posible réplica de las dinámicas de éstas en los espacios independientes. Así lo planteaba Yóllotl Alvarado, convocante de la charla:

Yóllotl Alvarado: A mí lo que me interesaba del tema era entender si hay una crisis institucional, si hay una crisis de los museos, de estas instituciones que ya no están respondiendo a ciertas necesidades de inicio y que eso está generando también nuevas instituciones y muchas de esas instituciones son como el resultado de procesos independientes o de proceso colectivos que empiezan a volverse como instituciones. Hasta qué punto tenemos las estructuras institucionales y las formas en que operan, las jerarquías, los empoderamientos interiorizados y a la hora de formar estos

⁷⁴ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 203.

⁷⁵ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 18.

proyectos colectivos, cómo emanan esos sistemas interiorizados y cómo podemos hacer contra en ese sentido, cómo podemos preguntarnos cómo podría hacer esa institución y cómo muchas ideas que parecen muy utópicas, deseos muy reales y necesidades potentes empiezan a entrar en procesos de burocratización que cambian un poco la forma en la que operan y replican ciertas dinámicas.⁷⁶

Las respuestas inmediatas a esta inquietud no corresponden a la idea corriente de que se trata sólo de una preocupación de los artistas; y entre los artistas, de los más jóvenes. Involucran a agentes que participan a la vez de distintas dinámicas de trabajo y producción. La investigadora Danna Levín aporta una posición de una textura singular, situada en el cruce de su labor en la universidad y en el colectivo [R.A.T.]:

Danna Levín: Me parece una pregunta muy importante. [...] Trabajo en una institución de educación superior y yo sí veo que en las universidades [...] hay una crisis muy fuerte; me parece que está dejando de responder a las necesidades y los intereses reales de la gente. [...] mi involucramiento en un espacio independiente tiene que ver justamente con decir que en este lugar es el que me da de comer, pero yo aquí no puedo pensar lo que quiero pensar, no puedo discutir lo que quiero discutir, lo que me parece relevante, porque justamente se han solidificado ahí en esas instituciones todas estas estructuras jerárquicas [...]. Me parece importante, no sé si pensar cómo le hacemos con estos espacios para que no les pase eso o qué se puede hacer.⁷⁷

Las palabras de Levín evidencian el parentesco de la crítica de la institución artística con su contemporánea de la institución universitaria y la educación formal. Desde ese lugar, los participantes se plantean problemáticas relativas a la repetición de patrones. La artista Iliana Peña, por ejemplo, se pregunta cómo evitar repetir los modelos institucionales en los colectivos cuando de hecho estos utilizan los financiamientos de las instituciones

⁷⁶ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 18.

⁷⁷ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 19.

públicas y las universidades.⁷⁸ En ese ejercicio, plantea, encuentran su límite intenciones como trabajar desde la “horizontalidad”. La reflexión sobre esta preocupación legítima no acaba de desarrollarse y parece reducirse a la pregunta sobre cómo usar su dinero sin repetir sus estructuras. En ese límite germinan las preguntas acerca de sus ideas de independencia, pero también, desde estas posiciones autorreflexivas, se ofrece un horizonte para pensar el señalamiento que se ha hecho a estas iniciativas acerca de su interés por crear un sistema paralelo al de las instituciones oficiales con la mera finalidad de legitimarse.

En la discusión aparecen otras posturas de interés, como la de la artista Mónica Castillo, quien habla de su experiencia en la fundación de una escuela para artistas en Yucatán. El trabajo, narra, está ligado a un ejercicio de verticalidad, algo vital en la organización. Más allá, recuerda cómo esa tarea resultó de la organización con el gobierno local, del Partido Acción Nacional. Por lo tanto, hace una crítica a la izquierda, que desde su punto de vista se queda en el lugar de la negación y la autocomplacencia. En cierto modo, considero, su crítica podría ser extensiva al carácter tajante de los juicios de iniciativas independientes acerca de las instituciones oficiales. En ese sentido, Liliana López, quien dirigió los espacios culturales conocidos como faros, planteó una cuestión digna de atención: nuevamente el problema de la obra colectiva, pero en el marco de un proceder planteado desde el discurso de la independencia:

Liliana López: Y en ese juego, digamos, romper esos espejos desde lo independiente, a veces funciona y a veces no. Yo voy mucho a lugares independientes a ver exposiciones y la verdad es que no encuentro la frontera. Rara vez ves una exposición en la que dices ‘esto es independiente, esto

⁷⁸ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 20.

tiene algo auténtico’, o autónomo, digamos. Pienso que ahí hay un problema que hay que trabajar: ¿dónde está la frontera que trazamos a lo que nosotros llamamos independiente?⁷⁹

La pregunta es importante porque atraviesa dos aspectos fundamentales: el de la independencia como estrategia y el de las cualidades de la obra. El primero se debate entre la supuesta novedad versus la repetición de patrones institucionales; el otro, entre la afirmación de la independencia básicamente como estrategia y una duda generalizada sobre las cualidades de las obras. No estoy seguro de que pensar en un “estilo” de la obra independiente tenga pertinencia. Sin embargo, los casos admiten preguntas específicas como en la relación entre dibujo y crítica de la propiedad en Cráter Invertido que referiré.

La relatoría continúa con una discusión sobre las tensiones entre burocracia y administración, los retos que las propias reglas imponen y las relaciones entre lo individual y lo colectivo.⁸⁰ A diferencia de otras condiciones históricas y de organización de agrupaciones artísticas, encuentro relevante señalar cómo estas iniciativas comparten un señalamiento al gobierno: no queremos, subrayan, tal forma de proceder, la burocracia, las estructuras. Sin embargo, en esta imaginación de la diferencia y desidentificación radical emergen posiciones a veces reaccionarias y hasta cierto punto ingenuas en las que se busca negar cualquier tipo de ejercicio del poder y sus efectos desde perspectivas morales.

María Sosa y Noé Martínez son artistas que participaron activamente en las charlas, si bien con ideas críticas respecto de varias posiciones planteadas en ellas. Aunque enunciadas en distintos momentos de la conversación, rescato sus apreciaciones para cerrar este apartado. Primero la de Sosa acerca del temor de asumir una postura:

⁷⁹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 21.

⁸⁰ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 24.

María Sosa: [...] por qué tenemos tanto miedo a que nuestras acciones sean en algún sentido negativas, como que queremos que nuestras acciones sean puramente positivas y beneficien a todos y seamos totalmente libertarios y buenos y éticos y correctos, pero lo cierto es que nuestras acciones, lo queramos o no, van a tener un grado de negatividad. [...].⁸¹

En otra de las charlas, Noé Martínez advirtió el carácter de polarización en la discusión. Para ello, se ocupó de la oposición entre verticalidad y horizontalidad, así como de la relación con términos como “burocracia” e “institución”:

Noé Martínez: Con base en todo lo que están diciendo, pienso mucho en un pragmatismo de la pluralidad y en la importancia de abrazar e identificar estudios de casos [...] tendemos a pensar en esta necesidad de polarizar: vertical vs. horizontalidad. Hay una gama de grises en ese espectro [...] También el término institución desde una persona, o sea, desde el momento en que estoy planteando un discurso con unos objetivos, con unas salidas artísticas, yo antes de ser colectivo me estoy ejerciendo en este presente como una institución que asimila y que genera discursos artísticos presentados a una comunidad. El término institución puede ser expropiable, puedo decir ‘sí, es institución, pero es de esta forma y tiene estas cualidades en este caso específico’. La palabra burocracia de repente genera alergia, sin embargo es una palabra que se puede tal cual expropiar. Me da mucho por pensar en por qué inventar si están las cosas ahí y se pueden recuperar, re-trabajar y estructurar de otra forma; el término expropiación creo que es bien oportuno.⁸²

La reflexión de Martínez tiene una notable potencia, pues en el espacio de la discusión del Encuentro planteó su desconfianza ante cierto grado de maniqueísmo en la relación no sólo con los términos sino con la posibilidad de hacer en las distintas instancias

⁸¹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 25.

⁸² Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 27.

institucionales. Como Sosa, advertía la necesidad de matizar los distanciamientos de las instituciones mediante otras formas de acción.

Para cerrar el apartado, cruzo estas observaciones ofrecidas en el propio Encuentro con otras enunciadas un año después y en otro contexto, pero que se relacionan con la discusión porque invitan a negociar la polarización en las posturas. Las observaciones fueron enunciadas en el conversatorio “La posibilidad de lo político en el arte contemporáneo”, realizado el 30 de junio de 2015 en el espacio Zona de Desgaste por la publicación GASTV como parte del seguimiento que la publicación dio a la discusión. En un contexto donde los ánimos estaban radicalizados por un momento de urgencia social y política como la motivada por la crisis de Ayotzinapa, que derivó en cierta exigencia de un involucramiento social y político en el arte, Cuauhtémoc Medina aprovechó ese espacio para llamar a los colectivos a no pensar en un solo camino para las prácticas artísticas. Como hemos visto y veremos en distintas citas textuales, dicha exigencia se enunció en distintos momentos durante el Encuentro. Por esa razón, en una entrevista realizada unos días después del conversatorio, consulté a Medina para precisar su planteamiento. Cito:⁸³

Además de que poéticamente sería infructuoso –señalaba entonces–, es políticamente peligroso tratar de limitar la producción cultural, guiarla, orientarla, ponerle cadenas. Ni siquiera como pudo haber sido en algún momento bajo la justificación de acompañar un movimiento social con algún viso de productividad. En términos estrictos yo no diría que mi posición sea en absoluto contraria a la importancia que tienen ciertas formas de arte-activismo, la concatenación entre movimientos sociales contemporáneos y críticas de la representación, la emergencia de formas de práctica artística que pueden tener compromisos específicos con formas de reivindicación y emancipación concretas [...] a

⁸³ “Relatoría del conversatorio “La posibilidad de lo político”, *GASTV*, julio de 2015, <http://gastv.mx/relatoria-conversatorio-iii-la-posibilidad-de-lo-politico-en-el-arte-contemporaneo/>.

la par que entiendo que hay una cierta producción que tiene un interés intelectual y cultural más puro que está retrabajando problemas de historia, memoria y hasta de crítica humorística de la tradición política. Eso es lo que de alguna manera últimamente he tratado de plantear con la expectativa de que por lo menos ganáramos del desastre en que estamos, hablo de la izquierda, alguna clase de politeísmo. Es muy extraño regresar a un contexto donde lo peor de la tradición socialista, que era su catolicismo encubierto, aparezca sin ninguna clase de crítica y reflexión: la idea de que puede haber una sola ruta, que ésta puede ser dictaminada sobre la base de condenas morales; en la nula expectativa, que por lo menos es en el proyecto marxista de tener alguna noción acerca de la posibilidad instrumental del proceso de cambio; y solamente basada en una solidaridad histórica con el sufrimiento.⁸⁴

Como se ve, la discusión de estos problemas se dio en distintos contextos. Sin embargo, reúno estos planteamientos para mostrar una serie de coincidencias y divergencias. Por un lado, las nociones del arte como espacio autónomo de posibilidad que sostiene Juan Francisco Maldonado, el señalamiento de la carga moralina de las afirmaciones por Sosa y la advertencia acerca del maniqueísmo en la relación con los términos y las instituciones planteada por Martínez, pueden ponerse en relación con las afirmaciones de Medina cuando advierte las implicaciones de imponer al arte una demanda de instrumentalización política. Desde luego, hay que notar que la discusión del problema no se dio en el contexto del Encuentro porque los agentes de las instituciones oficiales no estuvieron presentes, pero ese hecho responde a que el ánimo de la reunión era enunciarse colectivamente desde las nociones de independencia. También porque la afirmación desde la colectividad se corresponde con una sensación de falta de representación en los espacios institucionales de exhibición, así como en sus dinámicas económicas y de gestión.

⁸⁴ La pregunta se realizó como parte de una entrevista para una publicación. Ver: Christian Gómez, “Versus: Cuauhtémoc Medina: Curador. Crítico. Historiador del Arte”, *La Ciudad de Frente* 164, 30 de julio al 12 de agosto de 2015, <http://www.frente.com.mx/cuauhtemoc-medina-curador-critico-historiador-del-arte>.

2.2 Colaboración como crítica de las condiciones económicas en un escenario neoliberal.

Antes de retomar las discusiones propias de las relatorías correspondientes a este tema, me interesa subrayar su relación con el planteamiento realizado en la segunda sección del primer capítulo. Es decir, en el que se revisa la persistente crítica de los efectos del neoliberalismo en el sistema cultural; desde esa perspectiva, como se advierte en los discursos de los artistas, se ponen en tela de juicio las relaciones con distintas formas de institucionalidad y se formulan proyectos desde la idea de la colaboración.

En esa parte del trabajo fueron retomados algunos intercambios de la charla “Precariedad y trabajo”, donde Javier Monroy planteó la motivación del trabajo colectivo como respuesta a la destrucción del tejido social atribuida al neoliberalismo; seguimos, también, su diálogo con el artista Yóllotl Alvarado acerca de la exploración de mecanismos alternativos de trabajo en respuesta a la insatisfactoria colaboración con las instituciones: una relación asimétrica entre el trabajo de la cultura y las posibilidades de vivir dignamente de él.⁸⁵ Habría que volver, pues, a la relatoría de esta charla, pues en cierto modo condensa varias problemáticas recurrentes en el encuentro. Debido a la ausencia del o la convocante, en la charla se produce una especulación acerca de los términos que funcionan como premisas, precariedad y trabajo, lo cual hace emerger distintas posiciones acerca del carácter análogo de las condiciones de trabajo en el ámbito artístico y de otros campos.

Nuevamente, en la discusión se vuelven relevantes las posiciones de Alvarado y Monroy

⁸⁵ La voluntad de subvertir ese orden se puede articular con las ideas del robo como estrategia ante el modelo económico actual que se delinean en “Robar y estafar”, “El robo como herramienta anticapitalista” y “El dibujo como práctica pirata”, charla en la cual, por cierto, se encuentra una singular concepción acerca del dibujo colectivo como proceso afectivo y en relación con el *copyleft* que permite entender una propuesta como la que Cráter Invertido presentó luego en la Bienal de Venecia. Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 174, 295, 98.

que, independientemente de su alcance, sirven como síntomas de una inquietud por revisar las circunstancias del trabajo cultural y el sistema que lo organiza. En ese sentido, me resulta importante hacer notar el vínculo que hacen entre la idea de colectividad en el arte y las colectividades laborales. Cito a Monroy al respecto:

Javier Monroy: [...] El cambio del contrato es donde se asienta todo este cambio más amplio y se va complejizando en las últimas décadas. Lo que han hablado de la autoexplotación es de lo más identificable: el individuo que no tiene respaldo contractual, con ninguna colectividad de trabajadores, y que se las ve solo con un entorno de trabajo y tiene, sobre todo, repercusiones en el trabajador típico de fábrica: pero el trabajo de esa forma hace que no sólo el trabajador de fábrica sufra esos golpeteos sino que se abra más el círculo. En ese mismo proceso de neoliberalización está metido el ámbito de la cultura [...] La cultura y el arte en general, los mercados los sistemas de producción de cultura se incorporan a un sistema de producción de objetos y significados planetarizados donde ocurren transformaciones en las prácticas culturales. Esto, ligado a lo 'inmaterial', el trabajo creativo, cognitivo [...] Es muy interesante ver cómo esta forma nueva de capitalismo subsume o se apropia de esa dimensión por antonomasia utópica. Lo práctico hace que surjan iniciativas como ésta [...] en las que [...] ya [se] está haciendo ruido y choca para replantear nuevas prácticas autónomas, autogestivas, de acuerdo a los intereses de cada grupo.⁸⁶

Entre los giros de la discusión, la artista Paola Sánchez, del colectivo Limit,⁸⁷ remite experiencias sobre las dificultades de allegarse de recursos fuera del campo artístico; es algo que, reconoce, los artistas hacen de mejor manera. Ante aquellas aportaciones, Javier Monroy explica que vive en una comuna y la manera de obtener ingresos es a través de la investigación y la docencia. La pregunta acerca del origen de los recursos y los retos para

⁸⁶ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 157.

⁸⁷ A partir de nociones como basura, desecho, residuo, propiedad y fuerza de trabajo, desde 2011 el colectivo produce obras con temas como la inequidad social. *Limit*, limit.mx

obtenerlos es una constante que lleva a discusiones similares. En “¿Cómo nos organizamos? Herramientas, metodologías y congruencia de la producción”,⁸⁸ por ejemplo, se vuelve a insistir en ese problema a propósito de las herramientas “propias” de un trabajo colectivo (la asamblea, la aspiración de horizontalidad) surgido de la organización durante conflictos clave (1968, el levantamiento zapatista en 1994).⁸⁹ Pero esa instantánea recurrente supone también la preocupación por vicios como la burocratización y la recaída en la verticalidad, además de mostrar una textura que delata cierta flexibilidad en las ideas que la sustentan. Por ejemplo, se habla de pensar la autonomía como horizonte de posibilidad y no como autoimposición que busque uniformar los proyectos.

En ese interés por pensar la organización, para Juan Francisco Maldonado “lo más importante de trabajar en colectividad es estar interesado en hacer una comunidad”⁹⁰ y, para Yóllotl Alvarado, un camino claro es volverse autosustentable: hacerse de los medios, porque “el campo de la cultura está dependiendo de las fundaciones”.⁹¹ Se trata de apreciaciones que se corresponden con la inquietud constante de encontrar otros modelos en el campo económico, alternativas de intercambio al neoliberalismo; algunas de ellas inspiradas en modelos de comunidades originarias como intercambios de tiempo, trabajo y saberes y no de dinero: no se trata sólo de una inquietud de los artistas jóvenes sino de otros productores culturales que enfrentan el reto de vivir en este sistema artístico y económico.⁹²

En “Modelos de economía subjetiva a partir de trueque, don, tequio, dinero (mecanismos de cooperación)” la inquietud es tangible, pero también lo son implicaciones tan particulares como abandonar la administración gubernamental y las diferencias entre los

⁸⁸ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 163.

⁸⁹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 164.

⁹⁰ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 167.

⁹¹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 168.

⁹² Un ejemplo de aquello es el vínculo de productores culturales independientes en la Cooperativa Autónoma de Comercio Artístico de Obras (C.A.C.A.O.), referida anteriormente. cooperativacacao.blogspot.mx.

contextos de discusión de los términos (por ejemplo, “comunidad” en la ciudad y fuera de ella). Para pensar estos intercambios, la artista Mónica Castillo realiza una observación importante que marca distancia entre las prácticas y la discursividad sobre ellas: habla de la diferencia entre la necesidad y el estilo de vida cuando se habla de autonomía. Los artistas de la Ciudad de México no viven la misma situación que, por ejemplo, los zapatistas, quienes efectivamente tienen como punto de partida la necesidad.⁹³ Ya algunas líneas antes la artista indicaba que, en términos prácticos, se está en una sociedad donde queda consumir o ir a producir lo propio en el campo, donde tampoco se alcanzaría la autonomía total. “Yo creo que la autonomía no existe. Yo creo que la autonomía existe en ciertos puntos”,⁹⁴ planteaba mediante ejemplos como el de los intercambios económicos de la comunidad judía o las comunidades que practican en Oaxaca la permacultura, una suerte de agricultura consciente. Para la artista, más allá de los amplios discursos, los colectivos e iniciativas independientes tienen múltiples espacios por cubrir mediante pequeños gestos.

De entre los testimonios compartidos en el encuentro, me ha interesado destacar los de Mónica Castillo, Danna Levín y Taniel Morales (Faro de Oriente) por basarse en proyectos concretos que suponen pruebas, errores y la respectiva elaboración de las experiencias. En ese contexto, sirvieron para generar reflexiones en artistas más jóvenes:

Yólotl Alvarado: [...] hay una especie de dependencia disfrazada de independencia. A mí me interesa mucho romper la idea de los modelos posibles dentro de la utopía de la producción artística y de la producción cultural en contraposición con la vida real o el enfrentamiento al sistema capitalista [...] muchas veces pensamos que estamos generando una burbuja distinta, pero está dependiendo de que la mamá te regaló la casa o de que trabajas en Danone [...] el planteamiento de esa autonomía creo que sí

⁹³ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 14.

⁹⁴ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 13.

es importante expandirlo y meter a la discusión no sólo las necesidades de generación de conocimiento, de producción de afectos y eso, sino de las necesidades básicas de subsistencia y esto en relación al trabajo cultural. [...] yo lo veo en mi generación: por qué hacer la chamba y luego ir al espacio independiente sino, cómo metemos todo ahí [...].⁹⁵

¿Cómo allegarse de recursos, un tema muy concreto, en proyectos que proponen tensar el sistema artístico en la manera en que funciona y marcar distancia respecto del sistema económico al que éste responde? En ciertas aportaciones se plantea una reconsideración del papel de las instituciones y sus posibilidades de intervención:

Naomi Rincón Gallardo: [...] [con] la flexibilidad del trabajo artístico y de trabajar por afecto, hemos contribuido a una situación cada vez más precaria como trabajadores culturales y tener que combinar chambas donde parece que entramos en una contradicción absoluta, pero es la que nos ayuda a subsistir, creo que es algo más de nuestra generación porque no podemos aspirar a lo que aspiraron nuestros padres. Entonces en esta idea de la economía mixta de lo que uno no puede ceder es en la exigencia de que haya ciertas cosas que las instituciones sigan generando para cada uno, o ciertas condiciones laborales en donde uno no contribuya a su propia explotación.⁹⁶

Los modelos de intercambio no económico explicados en esta charla (basados en la afectividad, en la confianza, el tiempo y el trabajo) se relacionan con temas que una y otra vez atraviesan el encuentro: la autonomía posible, las implicaciones de estar dentro o fuera de las instituciones o el tipo de actividades que están detrás de la independencia. En ese tono va también la charla “Ética del financiamiento”. Convocada por la artista Euri Lorenzo, del colectivo Neter, en ella se discute precisamente qué es para los participantes la independencia y cómo puede ser posible sin dinero. O bien, qué dinero puede aceptarse y

⁹⁵ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 16.

⁹⁶ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 16.

cuál contradice el espíritu de cada colectivo, ámbito de varias divergencias.⁹⁷ En las maneras de abordar estas inquietudes se evidencian referencias, desacuerdos en la concepción de los términos y límites de las posiciones, pero también el escenario de contradicción en el que se plantean. La anécdota de Sergio González, de [R.A.T.], ofrece una estampa sobre la gestión de recursos:

Sergio González: Sugiero el libro de [Slavoj] Žižek, problematiza la cuestión de la responsabilidad social desde la perspectiva de la economía. ¿Cuánto gana Gates cuando hace su fundación? Dice que muchas veces la ganancia es mayor por estas fundaciones que por la venta de los productos.⁹⁸ La reparación de daños es un eje que rige estas políticas. ¿Qué gana una empresa cuándo da dinero? Que los empleados se sientan orgullosos de trabajar para una empresa que en realidad reparte migajas. Hay que problematizar la utilización: para qué nos utilizan y para qué los utilizamos. Hay un beneficio para ambos tanto cualitativa como cuantitativamente. Nosotros aplicamos una estrategia en 2007 en la que pedimos patrocinio de Avon que tenía una campaña contra la violencia doméstica. Avon preguntaba qué iban a producir y el colectivo dijo que no sabían porque era arte. Al final Avon no sabía para qué servía su recurso. [...] Ellos querían que la expo fuera un *showroom* de Avon, y se empezó a hacer una bola de nieve. Hubo que explicar cuál es la figura del curador, entonces se fue acotando el proyecto, Avon pedía la presencia de su marca en el producto artístico, el colectivo decidió nombrar la ‘logotipitis’ como una enfermedad de la modernidad. A partir de eso no aceptan el intercambio de logotipos como una postura ética, se retiraron de la vorágine de los logotipos distintos y horriblos.

⁹⁷ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 115.

⁹⁸ Un conocido artículo del filósofo esloveno permite entender esta significativa referencia. En él, Žižek aborda el caso de Bill Gates para señalar las contradicciones en las que incurren aquellos que llama “comunistas liberales”. El autor señala las incoherencias en el discurso y las acciones de quienes abanderan causas filantrópicas de corte educativo, artístico y humanitario al tiempo que participan del sistema que produce las extremas diferencias sociales e incluso se enriquecen con él. Advierte con ello la creciente confusión entre los defensores del capitalismo global y los movimientos sociales que planteaban alternativas a él. Slavoj Žižek, “The Liberal Communists of Porto Davos”, *In These Times*, 11 de abril de 2006, <http://inthesetimes.com/article/2574>.

Como postura ética los ordenan alfabéticamente. Se especifica así en el contrato cómo se escritura el recurso y qué da a cambio. A partir de estas experiencias no solicitan recursos de nadie.⁹⁹

González lleva el diálogo sobre la obtención de recursos hacia una crítica sobre las condiciones laborales de los artistas y, ante la evidencia de sus retos, la discusión se mueve hacia el terreno de la ética; a veces en un tono moralizante. ¿Qué hacer si las becas obligan a mentir? ¿Es válido aceptar dinero no sólo del gobierno sino de “este gobierno”? ¿Qué implica hablar de dinero sucio y dinero limpio? Cito en extenso una posición interesante:

Sergio González: [...] hay que tener claridad ética para fijar criterios, hay gente con la que sí queremos colaborar y con los que no. 2) Hay que tener un análisis de discurso muy claro cuando hacemos un trato. Si ese alguien es rico y tiene discurso de pobre, huyan porque al final te dan migajas. [...] 3) Hay que vacunarse contra la logotipitis, no queremos que BMW aparezca frente a nosotros. 4) De dónde viene el dinero por cuestiones políticas, éticas e ideológicas. 5) Analizar qué te piden a cambio. 6) Hasta dónde queremos dar y, radicalmente hablando, hay una tendencia a bajarse los calzones por tres pesitos y uno acaba trabajando el triple. La única beca que hemos pedido fue la del FONCA, coinversiones. Pedimos la Beca del Millón, que era dinero medio sucio para proyectos de cine y artísticos, era la única beca donde podías pedir el 60% de honorarios¹⁰⁰ [...]. Es una postura ética renunciar a estas cosas hasta que aparezca una que sí dignifique lo que hacemos. Hay que ir pidiendo para honorarios y van a ver cómo se ponen.¹⁰¹

Ante tales experiencias que llevan a pensar en la procuración de recursos para proyectos artísticos, pero también en la remuneración del trabajo, González señala el

⁹⁹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 116.

¹⁰⁰ Una sesión del proyecto [es.ka.ke.] puede verse en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=Czu2WgIvtYU>. De acuerdo con el video, “Beca del Millón” quizá refiera al beneficio del artículo 42 del Presupuesto de Egresos de la Federación 2012.

¹⁰¹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 119.

camino de las economías subjetivas y la experimentación con modelos distintos, como en el caso de los intercambios basados en la confianza. En tal sentido, el siguiente diálogo permite ver el entramado desde el cual algunos participantes conciben la opción de la colaboración como respuesta al contexto en el que surgen estas iniciativas:

Sergio González: [...] Los modelos de economías subjetivas son los que se necesitan: el dar y recibir, el intercambio, el trueque. Los invitamos a radicalizar con una claridad bien brava para cerrar filas y nutrirnos entre nosotros y no sobre-romantizar, o sí, construir nuevas utopías o formas de entender lo real. En una de las últimas conversaciones con Mónica decíamos cómo ha cambiado el paradigma de colaboración desde los ochenta. Nosotros sí apostamos a esta conciencia de los 2000 en cuanto a lo que implica colaborar.

Mónica Castillo: Yo creo que de alguna manera estamos coincidiendo en este espacio de la colaboración, la generación joven lo hace por necesidad porque se cierran los espacios. En los ochenta era una idea muy distinta de artistas de las que hay ahora. Por romanticismo o lo que quieras, la generación actual parte de la necesidad.¹⁰²

El cruce de voces referido en este apartado nos permite allegarnos del desalentador diagnóstico que estos artistas y agentes culturales hacían de sus condiciones laborales; también, observar la manera en que éstas se convirtieron en el motor para el desarrollo de actividades desde la perspectiva de la colaboración y la exploración de economías alternativas a las propias del capitalismo neoliberal. Pese a ello, no podemos dejar de notar que la radicalización a la que invitan estos agentes tiene implicaciones que merecen nuestro interés: tal es el caso del distanciamiento respecto de las estructuras institucionales, cuya responsabilidad en múltiples aspectos de las condiciones laborales precarias de dichos

¹⁰² Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 120.

agentes es innegable: becas sin honorarios, bajos salarios en las instituciones culturales, nulos derechos laborales. En otras palabras, debe atenderse el hecho de que el desencanto de estos agentes es tal que se pronuncian por las economías subjetivas o la renuncia al sistema de becas y no por una demanda de mejoras que pudiera transformar a las instituciones encargadas de garantizar algunas de las necesidades planteadas. En este distanciamiento, además, circulan posiciones con una clara carga moral como la de considerar sucio o manchado de sangre el dinero gubernamental. Desde mi punto de vista, aunque comprensibles, estas posiciones entremezclan el rechazo a los partidos políticos con la propia responsabilidad de vigilancia de la administración pública. Independientemente de los partidos políticos en el poder, el ejercicio de los recursos públicos debe ser sometido a escrutinio en todos los ámbitos. En tal sentido, la determinación entre estos artistas y agentes culturales contrasta con las de otras iniciativas civiles que les fueron contemporáneas (referidas en el primer apartado de este trabajo), las cuales optaron, durante el mismo proceso, por una vigilancia de los procesos de designación de cargos públicos, el ejercicio de los recursos y la transparencia.

En relación con la idea anterior, me interesa plantear lo siguiente: ¿por qué colaborar o construir economías alternativas no podría ser parte de una agenda de demandas mayor? En el Encuentro hubo posturas como la de Naomi Rincón Gallardo que sí plantearon que las instituciones deben garantizar una serie de necesidades básicas al tiempo que se exploran distintos modelos de intercambio. La posición es importante porque devuelve la atención al hecho de que las circunstancias de los artistas, a pesar de tener otra naturaleza, comparten escenario sociohistórico con los trabajadores de todos los ámbitos que cada día pierden derechos laborales que, antes vigilados por los gobiernos, han sido mermados por el mismo proceso de consolidación del proyecto neoliberal.

2.3 La participación hacia la idea de intervención social.

Como cierre de este segundo apartado, y tras haber revisado la manera en que se entremezclan las discusiones sobre la colectividad y colaboración a propósito de las críticas de las condiciones socioeconómicas y las políticas culturales, en esta sección me ocuparé de algunas reflexiones acerca de las diferentes formas de participación y las ideas de la intervención social del arte. Para abrir esa panorámica, recupero una opinión cuyo origen es la charla “Mecanismos de gestión autónoma”. En cierto modo, porque esta postura remite las contradicciones desde las cuales se hacen planteamientos y se toman las decisiones en los proyectos llamados independientes:

Yóllotl Alvarado: Me interesa la idea de autonomía en relación a las decisiones que se toman en el momento, pero también en contraposición con el mundo real. Luego los espacios independientes, o los colectivos, generan ciertas ideas utópicas y se sostienen de préstamos, herencias o trabajos privilegiados. Me interesa no tensionar el purismo del concepto. Por ejemplo, los zapatistas son autónomos pero reciben apoyo de fundaciones de todo el mundo. Podemos complejizar eso en relación al mundo real y a la situación del trabajo precario de los productores culturales. En realidad no somos independientes, estos espacios son independientes de otras cosas. Formamos parte del sistema del que nos queremos independizar.¹⁰³

Cuando Alvarado concluye “formamos parte del sistema del que nos queremos independizar” aporta una formulación que en buena medida condensa el carácter conflictivo de una posible crítica de ese sistema. ¿Cómo discernir, desde una profunda implicación, los caminos para reformular, en principio, las relaciones con el sistema de

¹⁰³ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 311.

becas o las instituciones públicas y privadas? De la tarea de pensar una pregunta de ese tipo surgen charlas como “Cómo no hacerle un favor al Estado volviéndose demasiado autónomos”. Convocada por Esthel Vogrig, del Colectivo AM, en ella se abordan las implicaciones de eximir al gobierno de obligaciones gracias a iniciativas independientes.

Esthel Vogrig: La pregunta surge del día que se juntaron en el MUAC varios colectivos.¹⁰⁴ Yo fui de oyente y escuché varias propuestas y pensando en ese trabajo en grupo, están las propuestas que todo el mundo trae de la independencia, de ser autónomo, etc. [...] pero para mí sí sigue siendo una manera de cuestionar las cosas seguir exigiendo al Estado para que justo tengan que preocuparse de ciertas cosas: como la salud, el seguro social, etc. [...] era plantear hasta qué punto tanta autonomía, y si todo mundo se independiza no le estás ayudando porque le consumes, le haces todo y no le pides nada [...] Me acuerdo el día del encuentro, unos chavos que eran diseñadores gráficos salieron e hicieron su colectivo saliendo de la escuela porque no querían trabajar en una empresa, etc., entonces cobraban menos y empezaron a tener clientes y a vender su trabajo. Pero mi pregunta era: ok, buenísimo para ustedes pero entonces le quitan trabajo a unas agencias que quizás no se están aprovechando pero sí cobran más porque tienen que pagarle a sus trabajadores el retiro, el derecho social, etc. [...] cómo cuidar que la autonomía, que es tan importante, no termine siendo algo que en lugar de cuestionar el orden que hay, justo les haces un favor un poco a los sistemas de poder, casi.¹⁰⁵

La artista apunta un problema bastante serio e intenta marcar distancia de los discursos corrientes en el encuentro para generar cierto extrañamiento: ¿qué implicaría plantear así la independencia y el distanciamiento del gobierno en el terreno de lo laboral? Probablemente menos simpatía. Así, aunque su actitud durante la charla es más bien interrogativa, la artista sugiere no cesar, si bien desde una postura crítica, las exigencias al

¹⁰⁴ Vogrig habla del referido Encuentro en el marco de la exposición *Andrea Kuluncic: Conquistando y construyendo lo común*, Museo Universitario Arte Contemporáneo, 28 de noviembre de 2013 al 2 de febrero de 2014, <http://www.muac.unam.mx/expo-detalle-27-Conquistando-y-construyendo-lo-común->.

¹⁰⁵ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 221.

Estado. Frente a ello, resulta inquietante que la otra opción, desconocer a la institución del gobierno como posible interlocutor, tiene implicaciones como negar las posibilidades del desacuerdo y la disputa; y con ello, de la política.¹⁰⁶

A la interrogante planteada por Vogrig surgen varios tipos de respuestas. La artista Tamara Ibarra, una de las organizadoras del encuentro, plantea que es una cuestión de responsabilidad social como respuesta al contexto del país (“¿cuál es la parte de responsabilidad del gobierno de otorgar a la sociedad, a los trabajadores, a los artistas, a los creadores, y cuál es la parte que tú puedes hacer extra para retribuir?”¹⁰⁷); por otro lado, la artista escénica Ana Paula Camargo plantea una manera conciliadora de pensar el problema en la que invita a reconocer el valor del trabajo colectivo no sólo en el ámbito artístico sino en la sociedad (“creo que sí habría que diferenciar entre actividad laboral independiente y la organización como sociedad civil aunado a exigir al Estado otra serie de cosas”).¹⁰⁸

Pero al tiempo que Vogrig insiste en la importancia de exigir a la administración estatal, incluso desde la autonomía, hay otras posiciones en las que se propone romper definitivamente con ella. Se trata de concepciones bien distintas del término, como la comparación con las autodefensas¹⁰⁹ que realiza el artista Argel Camacho Sánchez,

¹⁰⁶ Agradezco esta observación a la Dra. Helena Chávez Mac Gregor durante una de las sesiones de asesoría. Su planteamiento se relaciona con la noción de Jacques Rancière acerca de la política como desacuerdo.

¹⁰⁷ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorias)*, 221.

¹⁰⁸ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorias)*, 221.

¹⁰⁹ A la iniciativa de las autodefensas, de gran complejidad por las circunstancias a las que respondía y el reto que suponía para las instituciones cuyo monopolio del uso de la fuerza rebasaba, sobrevino un proceso de desarticulación, regulación e incluso de persecución. Justo una semana después del Encuentro se publicaba: Miguel García Tinoco, “Capturan a 155 autodefensas falsos en puerto”, *Excelsior*, 11 de mayo de 2014, <http://www.excelsior.com.mx/nacional/2014/05/11/958526>. El diario siguió el tema en la sección “Policías comunitarias. ¿Solución a la inseguridad?”, en <http://www.excelsior.com.mx/especial/grupos-de-autodefensa-en-el-pais>. Un mes después, junio de 2014, dimitiría el gobernador de Michoacán, Fausto Vallejo (Luis Pablo Beauregard, “El fin del gobernador ausente”, *El País*, 19 de junio de 2014, http://internacional.elpais.com/internacional/2014/06/19/actualidad/1403143645_587503.html), y sería capturado el líder de las autodefensas por “presuntas violaciones a la Ley Federal de Armas de Fuego”: De la redacción, “Autoridades detienen en Michoacán a José Manuel Mireles”, *CNN México*, 27 de junio de 2014, <http://mexico.cnn.com/nacional/2014/06/27/autoridades-detienen-en-michoacan-a-jose-manuel-mireles>. Hacia

integrante de La Agencia, para ilustrar el tipo de autonomía que imaginaba entonces; una que en mayo de 2014 no sólo rondaba a los artistas sino a otros sectores sociales:

Ángel Camacho: Uno de los ejemplos más claros ahorita serían las autodefensas: cómo eso le friega al gobierno su imagen. Si un ciudadano dice: aquí no funciona el gobierno, nosotros vamos a hacernos responsables (es lo que siempre debimos de haber hecho), el gobierno queda exhibido como inútil, entonces yo creo que en ese hacer nuestra chamba —que es la chamba del Estado— lo que acabamos haciendo es encuerándolos.¹¹⁰

La comparación con las autodefensas se hizo al calor de las circunstancias. Como el encuentro, respondía a un ánimo de urgencia y actitud crítica ante las instituciones que no eran exclusivos de los artistas sino propios del conjunto social. En otro sentido, la artista Mónica Castillo llevaba a pensar comparativamente en el modelo de autonomía desarrollado en los monasterios y conventos desde la Edad Media: una autosuficiencia alimentaria que apenas necesita limosnas, pero que tiene amplias repercusiones sociales.¹¹¹

Para la artista Alejandra Barrera, se deformó la pregunta original acerca del cruce de los términos capitalismo tardío, autonomía y gobierno. Con su intervención, motiva un diálogo entre Esthel Vogrig y el artista David Zepeda Armengol. Vogrig vuelve a enunciar su planteamiento: hacerse autónomos viene de maravilla al Estado, mientras Zepeda Armengol remite una pluralidad de concepciones de la autonomía:

el final del año, sería polémica la asociación del gobierno con las autodefensas: Guillermo Trejo, “La riesgosa apuesta de las autodefensas en México”, *El País*, 12 de octubre de 2014, http://internacional.elpais.com/internacional/2014/01/20/actualidad/1390229607_176398.html.

¹¹⁰ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorias)*, 222.

¹¹¹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorias)*, 223.

David Zepeda Armengol: En la autonomía hay muchos tipos: las autodefensas, la UNAM... la autonomía no se puede pensar como un concepto extremo donde el que se dice autónomo ya genera un campo de fuerza a su alrededor que impide que otras acciones, personas, instituciones, interactúen con él y viceversa. [...] la autonomía no creo que tenga que ser reflexionada o pensada como una especie de concepto puro el cual no tiene posibilidad de contaminarse. Pero hablando de las posibles autonomías creo que las comunidades en Michoacán nos están dando un ejemplo de cómo puede ser un instrumento no solamente de salud y de paz social sino también de crítica por sí mismo a todo este paternalismo institucional del Estado que es el que está en el otro extremo: sería el antagonista del concepto de autonomía.¹¹²

En la relatoría se vuelve palpable la manera en que se entremezclan las inquietudes que ocupaban entonces a los participantes, como a otros fuera del Encuentro. Momentos después del intercambio entre Vogrig y Zepeda Armengol, Sergio González, de [R.A.T.], plantearía su citada posición acerca de renunciar al sistema de becas del gobierno; y Zepeda Armengol, su imagen de los artistas como grupo de aspirantes a ciudadanos. ¿Qué implicaría entonces la autonomía para un grupo de artistas en esas condiciones? Ante el desacuerdo sobre el término y su variedad de significados, Nadia Lartigue llama a preguntarse sobre su pertinencia: también, sobre otras maneras de llevar la discusión.¹¹³ En diálogo con eso, Zepeda Armengol ofrece otro momento de interés, pues de manera autocrítica advierte el posible espejismo que podría guiar al artista cuando se ocupa de temas sociales. Cito en extenso su planteamiento:

¹¹² Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 224.

¹¹³ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 229.

David Zepeda Armengol: Estoy pensando de qué Estado estamos hablando. [...] cómo nos confrontamos con ese gran sistema [...] estaba revisando este libro [...] *De gente común*,¹¹⁴ se los recomiendo porque tiene ensayos muy buenos y Brian Holmes habla de este engaño que vive el artista cuando habla de política y de temas sociales y políticos. Si estás dentro de un museo estás mintiendo: si haces arte político normalmente tienes que entrar en un juego de cartas.¹¹⁵ Él hace la metáfora del as bajo la manga, pero las autoridades de ese Estado omnipresente que en realidad está regido por intereses, pues ¿quiénes financian? ¿Jumex, Volkswagen, Bimbo? Al final son las grandes empresas las que rigen lo que en las salas de los museos vale, lo que se debe de exhibir. Entonces al final, ¿cuáles son nuestras estrategias reales que van a incidir en esos sistemas para plantearnos un mundo paralelo de producción cultural y artística? O seguir jugando al engaño y creer que estamos hablando de temas políticos y sociales cuando en realidad estamos tratando de seducir a los dueños de los medios de producción para que nos financien nuestras ideas.¹¹⁶

El final de su intervención remarca una inquietud constante en el Encuentro. Como respuesta, Magdaluz Bonilla habla nuevamente de renunciar en definitiva al apoyo estatal: ¿para qué ir por ese dinero si igual se trabaja desde la precariedad? En tal sentido, la artista Paola de Anda se interesa por las maneras de concretar tal determinación: ¿si vamos a tomar las responsabilidades del Estado, interroga, qué hacer para que el ejercicio sea distinto, cuál sería la opción crítica?¹¹⁷ La discusión habría de cerrarse con un planteamiento de Castillo en el que invita a aterrizar las ideas discutidas en casos concretos, a fin de guardar distancia del purismo que advierte en los discursos:

¹¹⁴ Se refiere al libro: Lorena Méndez, Brian Whitener y Fernando Fuentes (editores), *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social* (México: Fundación Jumex-UACM, 2012).

¹¹⁵ Este planteamiento se encuentra en el siguiente ensayo: Brian Holmes, “El póker mentiroso. Representación de la política/política de la representación”, *Continental Drift. The other side of neoliberal globalization*, diciembre de 2002, <https://brianholmes.wordpress.com/el-poker-mentiroso/>.

¹¹⁶ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorias)*, 230.

¹¹⁷ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorias)*, 231.

Mónica Castillo: A mí me ha llamado la atención de hoy que hay casos muy específicos que funcionan, [pero] el otro tipo de discusión es súper grande: el Estado, la autonomía. Temas muy grandes y poco matizados y me pregunto cómo podríamos hacer avanzar la discusión [...] O sea, como si nosotros haciendo arte hiciésemos una cosa mucho más subversiva si no está apoyada por el Fonca. Es algo que me pregunto mucho porque hay muchos proyectos que sin problema pueden entrar por cómo operan pero ‘no voy a pedir porque entonces me voy a ensuciar con el Estado’. Ahí hay una serie de contradicciones que no estamos viendo en esta discusión muy amplia y poco matizada. Cómo poder establecer una discusión entre casos específicos y los grandes conceptos.¹¹⁸

La posición de Castillo, tutora en el FONCA, marca dos sentidos: la antesala de un cuestionamiento al hecho de que algunos artistas no consideren el sistema de becas estatal como una opción cuando permite tantas posibilidades; el otro, la reflexión acerca de cuáles son esos otros ámbitos de acción que les interesan. A partir de esa tensión resulta pertinente ir al registro de una charla como “Micropolítica y comunidades”, convocada por Danna Levín, integrante de [R.A.T.]. En ese espacio se discutió, desde un horizonte compartido por productores culturales con intereses distintos, acerca de los espacios de acción y las posibilidades de incidencia en lo social. Así lo planteaba Levín:

Danna Levín: [...] La micropolítica es un espacio de acción que tiene que ver con una voluntad de cambiar las cosas e incidir en lo que pasa con una comunidad. Yo no creo en la política representativa de las democracias modernas que se basa en la representación y el ejercicio del poder en ese nivel. Es importante para cambiar muchas cosas trabajar en un nivel donde la participación política no sea así sino en generar acciones y procesos que incidan en la cotidianidad de pequeños

¹¹⁸ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 231.

grupos, orientadas hacia un cambio ético en el fondo más que a través del ejercicio del poder desde lo representativo. Creo que eso se puede hacer bien desde lo independiente y autónomo. [...]¹¹⁹

A su provocación se responde con posiciones en las que se elabora acerca del papel de la organización y los procesos de autogestión en las transformaciones sociales; es decir, sobre cómo la conciencia de la comunidad permite una mayor participación política que posibilita, por ejemplo, evitar procesos invasivos como la “gentrificación”.¹²⁰ Para Levín, la micropolítica del arte consiste en hacer a la gente tomar conciencia de cómo vive.¹²¹

En una discusión en la que persisten comentarios sobre el malestar de la relación con las instituciones culturales, los participantes abren un espacio para pensar cuál es esa comunidad a la que se pertenece. En ese cometido, se da una autocrítica acerca de los proyectos que suponen la intervención de los artistas en grupos y comunidades específicas. Por ejemplo, se cuestiona qué pasa al entrar, con un proyecto artístico comunitario, a lugares en los cuales se es ajeno (Xavier Aguirre: “Le damos cámaras a los niños de Tepito, ¿y luego? No hay un acto consciente de que es político, entonces no hay nada más allá”).¹²² Por otra parte, se reflexiona cómo el arte se ha vuelto una demanda de compromiso serio (Rodrigo Frías: “[...] Me siento con la responsabilidad de pensar qué tipo de arte voy a hacer ahora [...] En lo político uno tiene que lograr ver cómo comprometer al político e involucrar a la comunidad, no sólo hacer un arte crítico [...]).¹²³

Las inquietudes acerca de la intervención social desde el arte acaban por vincularse con las ideas de un arte comprometido y ligado a la organización,¹²⁴ lo cual acarrea

¹¹⁹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 121.

¹²⁰ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 122.

¹²¹ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 123.

¹²² Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 124.

¹²³ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 124.

¹²⁴ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 125.

numerosas implicaciones: como parte de la idea del compromiso, está la confianza en la efectividad de la intervención de las prácticas artísticas en el conjunto social. Y es de esa manera que en el Encuentro se realizan charlas como “Procesos de generación del tejido social a partir de prácticas culturales y artísticas”,¹²⁵ donde se discute la función del arte en la “regeneración del tejido social”. Es decir, como respuesta a las condiciones de violencia, la aspiración de participar en una reconstrucción de la sociedad. Durante la charla, los participantes compartieron sus experiencias en proyectos comunitarios, la distancia entre las nociones de lo social y reflexionaron sobre el papel del artista como mediador social. Desde otra perspectiva, en estos planteamientos también se advierte la posibilidad de convertir la figura del artista en una suerte de colonizador al plantearse tareas como “regenerar el tejido social”.

Al considerar esta diversidad de posturas, y en una suerte de cierre de este apartado, y del capítulo, un sumario de las inquietudes me permite apuntar el asunto de raíz más profunda que subyace estos diálogos: la longeva discusión acerca de la autonomía del arte o la intervención del arte en el espacio social, así como el linde de algunas prácticas artísticas contemporáneas de participación con las prácticas activistas. Desde mi punto de vista, ese problema mayor está detrás de las discusiones acerca del grado de intervención estatal versus los distintos modelos de autonomía y las consecuencias no contempladas por sus impulsores; las preguntas acerca de los tipos de participación ciudadana y los alcances efectivos de las micropolíticas; la reflexividad acerca del potencial político de las prácticas artísticas de participación; la posibilidad de desempeñar prácticas de orientación social bajo el auspicio estatal o de la iniciativa privada pese al malestar que estos generan en ciertos agentes; el peso de la exigencia de compromiso social que algunos artistas advertían ya

¹²⁵ Colectivo de Colectivos, *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*, 169.

entonces y, finalmente, preguntas honestas acerca de la manera en que se asumirían las responsabilidades propias de la administración del gobierno al relevarle en sus funciones.

De nueva cuenta, más allá de la profundidad alcanzada en las conversaciones, estos espacios autorreflexivos sobre la “efectividad” de las prácticas artísticas nos llevan a pensar en el vínculo entre ética y estética. Si bien desde el nivel del apunte, en este trabajo se ha hablado del interés renovado por las discusiones sobre la autonomía del arte en el contexto en el cual se inscribe el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes. La emergencia de discursos al respecto coincide con una evaluación del rol de la institución artística en un escenario de conflicto social; ante una impotencia compartida con el resto de la ciudadanía, algunos artistas y agentes culturales se han planteado el desbordamiento de lo artístico para buscar una intervención en el campo de lo social.

Con tales referencias de un amplio proceso, cierro esta parte del trabajo dirigiendo la atención hacia una serie de problemáticas: la tensión entre las prácticas artísticas en un acompañamiento de los procesos sociales, la exigencia del abordaje de las urgencias sociales y el tránsito que implica la disolución de las prácticas artísticas para intervenir en el campo de lo social. Es por esa razón que el espacio entre la producción crítica o de orientación sociopolítica y el enjuiciamiento de su efectividad motivan la última parte de este trabajo.

3. Entre discursos, acciones y la valoración de su eficacia.

Apoyado en una revisión de los planteamientos realizados en el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes, así como en el señalamiento de una serie de antecedentes de la última década que considero relevantes para su revisión, en este apartado me propongo levantar un cuestionamiento sobre la valoración a la que se han sometido acciones y discursos como las de los participantes de dicho encuentro. Por un lado, lo hago mediante la presentación de una perspectiva que cuestiona el papel de la eficacia como criterio de valoración; por el otro, sugiero que existe una tensión entre las posibilidades de incidencia de tales discursos o acciones y la posibilidad de convertirse en un deber ser.

En el Encuentro revisado en este trabajo es posible notar las maneras en que distintos artistas se inclinan por nociones como colectividad, colaboración y participación como opciones para su práctica en un escenario social, político y económico crítico, cuyos aspectos de interés para este trabajo he descrito en el primer apartado del texto. De este modo, me ha interesado notar en sus discursos la circulación de términos tan cargados históricamente como el del compromiso social del arte,¹²⁶ el cual no se aborda en este trabajo pero podría leerse, en el contexto actual, como el interés de los artistas por una producción crítica o de orientación sociopolítica en respuesta a las circunstancias sociales, políticas y económicas referidas.

¹²⁶ En México se ha hablado en otros momentos del compromiso social del arte. Un ejemplo de ello ha sido el muralismo y otro más la llamada “Generación de los grupos”, desarrollada en el contexto posterior a 1968. En ambos casos, la noción circuló en un escenario de conflicto social, cada uno con sus propias características; por esa razón, su revisión merece un trabajo aparte. Agradezco al crítico cultural Brian Holmes, en el contexto de una comunicación personal sobre este proyecto de investigación en octubre de 2015, la discusión sobre la circulación del término en la actualidad. Sobre la relación entre las crisis sociales, políticas y económicas con el campo simbólico, ver: Brian Holmes, “Tres crisis: los 30, los 70 y hoy. La economía política más allá de la hegemonía estadounidense”, <http://132.247.192.246/proyectos/campusexpandido/Brian%20Holmes.pdf>. Otra perspectiva reciente del término puede revisarse en: Helguera, Pablo. *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. Nueva York: Jorge Pinto Books, 2011.

A partir de lo revisado, e independientemente de las contradicciones discursivas de los agentes que han ocupado estas páginas, considero relevante atender su interés por formar parte del proceso de crítica social en el que se dieron aquél Encuentro y numerosas iniciativas sociales que le fueron contemporáneas. Como he indicado en momentos anteriores de este texto, mi objetivo ha sido convertir las relatorías del Encuentro en un objeto de análisis porque permite entrever una serie de relaciones con las demandas y formas de proceder de iniciativas provenientes de otros ámbitos sociales. Lo anterior, durante la última década y en relación con demandas de mayor escala, como propongo a continuación.

3.1. Cambiar el ambiente

Una tarea en este trabajo ha sido establecer un vínculo entre el Encuentro que lo motiva con una serie de antecedentes sociales, políticos y económicos. Como parte de la hipótesis, se ha planteado que las inquietudes ofrecidas por los artistas en la conformación de su red son consecuentes respecto de hechos ocurridos en el ámbito social durante los últimos años.

En ese sentido, en este apartado presto especial atención a un texto del politólogo Benjamín Ardití: “Las insurgencias no tienen un plan, ellas *son* el plan: preformativos políticos y mediadores evanescentes en 2011”.¹²⁷ Desde la teoría política, el autor reflexiona sobre movimientos sociales recientes que, aunque situados en distintas latitudes, comparten un horizonte histórico. En el trabajo se ocupa de lo que llama insurgencias

¹²⁷ Benjamín Ardití, “Las insurgencias no tienen un plan, ellas *son* el plan: preformativos políticos y mediadores evanescentes en 2011”, en *Debate feminista* 46 (2012): 146-149. Publicado originalmente en *Journalism, Media and Cultural Studies*, vol. 1, núm. 1, Reino Unido, http://www.cardiff.ac.uk/jomec/jomecjournal/1-june2012/arditi_insurgencias.pdf.

sociales, desarrolladas como respuestas a un escenario de crisis pero carentes de un programa político como horizonte. A pesar de esa característica, plantea el autor, y más allá de su valoración en términos de eficacia, esos movimientos tienen un potencial importante que consiste en intervenir la agenda de la discusión política y abrir con ello senderos para procesos de cambio.

Mi intención al presentar aquí sus planteamientos parte de una intuición: debido a que los movimientos sociales de los que se ocupa Arditi comparten horizonte histórico y preocupaciones con los artistas referidos en este trabajo, me parece interesante revisar a la luz de su texto la notoria enunciación de los discursos de colectividad, colaboración y participación en el ámbito artístico. Lo anterior para plantear que, en tanto se comparte un horizonte histórico y de posiciones críticas, posiblemente la propuesta de Arditi para los movimientos sociales sea también válida para los artistas y productores culturales; en otras palabras: es posible que, independiente de la evaluación de la eficacia de sus acciones, el hecho de cambiar los términos de la discusión sea un mérito en sí mismo.

En su texto, Arditi discute una crítica del filósofo Slavoj Žižek en la que señala que en los disturbios de Reino Unido en el verano de 2011 se da lo que califica como “protesta de grado cero”, pues no exige nada. Asimismo, previene ante un “narcisismo de la causa perdida”: “Evitemos caer en la tentación del narcisismo de la causa perdida: es demasiado fácil admirar la belleza sublime de levantamientos que están condenados al fracaso”.¹²⁸ Para Arditi, lo problemático en el texto del filósofo es que el criterio sea desestimar las causas por no tener un programa de cambio (las revueltas sin revolución, plantea Žižek, fracasan porque no tienen un plan para reemplazar el *status quo*). Por ello, Arditi propone

¹²⁸ El texto referido es Slavoj Žižek, “Shoplifters of the World Unite”, *London Review of Books*, 19 de agosto, 2011, <http://www.lrb.co.uk/2011/08/19/slavoj-zizek/shoplifters-of-the-world-unite>. Citado en: Benjamín Arditi, “Las insurgencias no tienen un plan”.

un desplazamiento de esa idea: aun si no existe un programa, el mérito de la emergencia de las revueltas recientes es que permiten pensar de otras maneras el *status quo*:

Esto hace que podamos comenzar a pensar la diferencia entre las insurgencias y los programas sin tener que apelar a una jerarquía de etapas o niveles en la que estos se ubican por encima de aquellos en la cadena alimenticia de la política. La suya es una diferencia de naturaleza y no de grados o etapas. Las insurgencias buscan perturbar el *status quo*, [...] los programas quieren gobernarlo.¹²⁹

A partir de ese punto, al diferenciar entre insurgencias y programas, lanza la parte más importante del argumento: que esas insurgencias efectivamente juegan un rol como mediadores¹³⁰ de algo por venir, catalizadores de cambio, o bien, performativos *políticos*.¹³¹ Es decir, que se trata de agentes que apuntan las condiciones de “un cambio de clima” a partir del cual, entonces sí –e incluso como tarea de otros actores–, puede modificarse el *status quo*. En tanto Žižek se refiere a los indignados españoles y a las insurgencias en Egipto, el politólogo se ocupa de las del norte de África y Nueva York (Occupy Wall Street), pero también de las de Chile con el movimiento estudiantil; todas ellas desatadas en un mismo horizonte temporal. Así, para atraer la argumentación hacia este terreno, me parece especial que el artículo, publicado originalmente en Gran Bretaña, se haya traducido y aparezca en un número de *Debate feminista* dedicado a los movimientos sociales de 2012

¹²⁹ Arditi, *Las insurgencias no tienen un plan*, 147.

¹³⁰ El texto en que se apoya es: Fredric Jameson “The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Max Weber”, *New German Critique* 1, 1973, 52-82. “Trátase del jacobinismo o del protestantismo, un mediador evanescente ‘funciona como agente de cambio y transformación social, sólo para ser olvidado una vez que el cambio ha ratificado la realidad de las instituciones’” (Jameson 1973: 80). Arditi califica a las insurgencias como “mediadores evanescentes”. Arditi, *Las insurgencias no tienen un plan*, 154.

¹³¹ Para esto recurre a la teoría de los enunciados performativos de J. L. Austin: “los performativos *políticos* son acciones y declaraciones que anticipan algo por venir, a medida que los participantes empiezan a experimentar –conforme comienzan a vivir– aquello por lo que luchan *mientras* luchan por ello [...] Este *como si* de la libertad –al igual que de la igualdad o la justicia– es el pan cotidiano de la política emancipatoria” Arditi, *Las insurgencias no tienen un plan*, 151-152.

en México, con un especial énfasis en la emergencia del #YoSoy132. En ese sentido, no resulta tan osada la comparación: como se señaló en el primer apartado del trabajo, es precisamente ése el horizonte en que los artistas que nos ocupan buscaron imbricar sus prácticas con los movimientos sociales.

Para Ardití, las insurgencias juegan un rol como conectores entre el mundo actual y el posible al poner en escena pública reclamos y deseos.¹³² Desde esa perspectiva, es ya un mérito cambiar el ambiente político, tal como hicieron los movimientos de los que se ocupa; los detalles, que vendrían después, serían tarea de los responsables de elaborar las políticas.¹³³ En ese sentido, plantea, pedir a las insurgencias un anteproyecto de futuro es exigirles algo que no son. No son respuestas sino pasadizos y el fracaso también está en su estructura de posibilidades:¹³⁴ su importancia reside en anunciar un cambio por venir.

Como se ha intentado plantear, los artistas que nos ocupan hacen resonancia de una insurgencia social que muestra su desacuerdo con la organización política y su corrupción, el modelo económico y sus efectos en los derechos ciudadanos, así como el malestar social en el contexto de violencia en el país. Asimismo, y como se ha revisado, las inquietudes planteadas en el Encuentro corresponden claramente con aquello y, de manera puntual, han puesto en tela de juicio los efectos de estas condiciones en el sistema artístico y de la administración de la cultura. Desde ese lugar, y aun cuestionados por la naturaleza de sus obras, su programa, la novedad de sus preguntas e incluso la negación de su derecho como interlocutores, han abierto preguntas sobre la posibilidad de que ese sistema sea distinto. Así, aunque sus ejemplos son claramente otros, me interesa la coincidencia de las

¹³³ Ardití, *Las insurgencias no tienen un plan*, 149.

¹³⁴ Ardití, *Las insurgencias no tienen un plan*, 158.

demandas, pues se refieren a una agenda en derechos humanos, democracia, corrupción y el papel de las empresas financieras en la distribución desigual del ingreso, de manera bastante familiar a los artistas referidos en este trabajo.

Con base en aquello, destaco un último aspecto nodal del texto de Ardití: la “indecidibilidad de los resultados”. Para explicarla, se refiere a otro momento de insurgencia social que también tuvo su correspondencia en el ámbito artístico:

El desenlace del intercambio precipitado por el catalizador—sea como partero del cambio o no—deberá ser juzgado retrospectivamente y no sin controversia. No hay un desenlace claro y definitivo para este tipo de controversia. Quienes participaron en los eventos que quedaron inventariados bajo el rótulo de ‘Mayo de 1968’, por ejemplo, se propusieron cambiar el mundo. Hemos estado rememorando su gesto por más de cuatro décadas pero no hay consenso acerca de qué es lo que lograron. Las interpretaciones oscilan entre describirlo como un fracaso colosal —la Quinta República sobrevivió, y también el capitalismo— y como un precursor de la sociedad post-disciplinaria y, por lo tanto, como un mediador evanescente de la sociedad en la que vivimos ahora. Me parece sensato concluir que podemos tomar como regla general que el resultado de un proceso de mediación es indecible, o al menos es ambivalente, ya que la eficacia del catalizador es un asunto que no puede ser tratado fuera de una polémica o desacuerdo.¹³⁵

El tema de la valoración de la eficacia me parece fundamental. De acuerdo con el autor, la derrota o triunfo es contingente y no puede determinarse de antemano. Por ello las insurgencias *son* el plan en tanto hacen visible una causa que puede desinflarse, mutar o catalizar el proceso en distintos remanentes. Así como, me parece importante destacar, #YoSoy132 generó distintos colectivos que actualmente trabajan por la cultura de la transparencia o los derechos digitales después de la movilización; o bien, como los

¹³⁵ Ardití, *Las insurgencias no tienen un plan*, 155.

colectivos artísticos que surgieron para trascender el ánimo del conflicto electoral de 2012. Para Arditi, a partir de la euforia que genera estar juntos, los logros producen una “pedagogía emancipatoria” que deriva en una suerte de cambio cognitivo del poder hacer: “Walter Benjamin lo comprendió bien. Para él, la gente que se subleva pone las cosas en movimiento para punzar el continuo de la historia”.¹³⁶

En resumen, no está exento de disputa el éxito o fracaso de la irrupción de quienes cuestionan el sistema artístico actual al enunciarse desde las nociones de colectividad, colaboración y participación, así como de compromiso social del arte. Acaso este trabajo se extralimita, en principio, al plantearse una tarea de esta naturaleza. Sin embargo, lo que considero pertinente es situar estos hechos en esta estructura de relaciones y levantar la pregunta sobre aquello que permiten ver. Con éxito o no, estas iniciativas plantean al menos el cambio de un ambiente en el circuito artístico: un grupo numeroso de artistas manifiestan su rechazo al estado actual de las instituciones culturales y del gobierno detrás de buena parte de ellas. La revisión de sus argumentaciones, al menos, apunta claramente que la falta de un programa político de cambio que se corresponde claramente con una época en que las opciones institucionales de la izquierda se han derrumbado.

Por tanto, la intención de este trabajo es al menos identificar las coordenadas de los cuestionamientos para formular una pregunta sobre los caminos que su crítica del estado de las cosas pudiera abrir. Recurrir al planteamiento de Arditi me permite proponer ampliar la mirada que le hemos permitido a estos trabajos. Mantener abierta la pregunta sobre sus implicaciones parece de mayor interés que su descalificación. Si bien es claro que esta irrupción de un desacuerdo no diseña un nuevo orden, sí permite pensar en la posibilidad de desafiar el actual o, cuando menos, cuestionarlo y reflexionar acerca de sus límites.

¹³⁶ Arditi, *Las insurgencias no tienen un plan*, 159.

3.2 Entre las posibilidades de incidencia y el deber ser.

Antes de concluir este trabajo, planteo algunas notas acerca de la manera en que se ha afirmado el desacuerdo con el estado de las cosas; especialmente, sobre cómo se ha demandado un cierto tipo de compromiso u orientación sociopolítica del arte. Lo anterior porque considero que las formas en que esta tarea se ha realizado han ido articulando una tensión, la cual oscila entre las posibilidades de incidencia que ofrece la afirmación colectiva y el cercano roce, en algunos casos, de una actitud policial de quienes han convertido la cuestión de la orientación sociopolítica en un deber ser. Dicho de otro modo: si en el apartado anterior de este capítulo destacaba la relevancia del mero gesto de cambiar el ambiente, es decir, de cambiar las condiciones de la discusión, en éste sugiero una oposición entre el potencial de la afirmación colectiva como estrategia y la actitud policial que exige ocuparse de ciertos temas desde una dimensión moral.

Del primer elemento de esta tensión, habría que considerar cómo la afirmación colectiva (a partir de ideas como la independencia, propuestas de trabajo en comunidad y desde la colaboración) juega un rol fundamental en el emplazamiento en público de un discurso crítico sobre con el estado de las cosas. Respecto de la idea de independencia, por más contradicciones que aquello suponga o de los casos específicos de colaboraciones con las instituciones, enunciarse desde ese lugar, como sujetos, iniciativas o espacios independientes, ha adquirido gran visibilidad y abierto camino para una interrogación de las dinámicas institucionales establecidas. En ese sentido, esa afirmación constituye en parte un éxito, pues abre un terreno para señalar una serie de transformaciones necesarias.

Sin embargo, el otro elemento de la tensión bien podría comprometer dicho logro. Lo que por un lado puede verse como una ganancia, por el otro puede aparejar una pérdida.

Me explico: si la afirmación colectiva de un desacuerdo muestra críticamente el estado de las cosas y abre un camino para pensar en un escenario distinto y posible, ganar esto para negarse luego al diálogo y la participación en un proceso de transformación de las condiciones actuales podría suponer una pérdida.

Si bien, con un afán analítico, en este trabajo intenté señalar algunos antecedentes de los temas y términos corrientes en los discursos revisados, no podría dejar de notar las dimensiones problemáticas de pensar que las prácticas de incidencia social, colectivas y comunitarias tuvieran que darse solamente de una manera. Por ejemplo, cuando se plantea, en el nivel de una condena moral, la necesidad de romper con un Estado con las manos “manchadas de sangre” para virar hacia la autonomía o de renunciar a las estructuras gubernamentales, así como a los derechos que garantizan o deberían garantizar. Estas últimas ideas, si bien plenamente comprensibles en un escenario de crisis de representatividad de las opciones políticas, en el fondo plantean una renuncia a las posibilidades de hacer en el ámbito institucional y legal; es decir, se alejan de la posibilidad de demandar, en los hechos, su transformación. Por ejemplo, renunciar al sistema de becas porque no contempla el pago a los creadores, en lugar de demandar su transformación, implica una renuncia a la lucha por incidir en las instituciones y mejorar las condiciones.

Si se piensa, como se ha hecho en este trabajo, este proceso de manera paralela a otros de índole social surgidos del mismo contexto (redes de derechos digitales, iniciativas para impulsar la transparencia), vemos cómo se ha tomado un camino distinto. Los otros, luego del momento evanescente, se han articulado en iniciativas relacionadas con la transformación. Por ejemplo, han trabajado intensamente en la presentación de iniciativas de ley, su seguimiento y la vigilancia del ejercicio de los recursos públicos.

En este sentido, el problema no es salir de la política de los políticos sino renunciar a la posibilidad de transformar su agenda una vez que, colectivamente, se ha manifestado un desacuerdo. Es como irrumpir, ser notado y renunciar luego a la posibilidad de modelar un porvenir. El señalamiento de esta tensión tiene como motivación plantear lo siguiente: si los artistas y agentes culturales que antecedieron a los que nos ocupan modelaron con su trabajo algunos aspectos de las instituciones y el estado de las cosas actual, aquellos que ahora han logrado ponerlas en duda no se encuentran sino ante la oportunidad de transformarlas. Con tales tensiones y contradicciones, se trata de un proceso en curso cuyas soluciones están todavía por verse.

Conclusión

A lo largo de este texto me planteé hacer una revisión de las ideas de colectividad, colaboración y participación en el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes, realizado en La Quiñonera el 3 de mayo de 2014. Para ello fue necesario realizar tres tareas: ampliar las referencias para contextualizar el espacio y tiempo en el que se enunciaron las inquietudes referidas, a fin de desestabilizar la idea de su espontánea aparición durante el proceso electoral de 2012; revisar la manera en que las categorías circularon en las discusiones, para exponer el contraste entre las nociones corrientes; y, finalmente, propuse que el valor de las relatorías consistía en permitirnos un vistazo sobre un proceso en el que se abrió una serie de interrogantes acerca del estado de las instituciones de la administración del arte y la cultura en un escenario de crisis social, política y económica. Todo lo anterior, con el objetivo de sugerir que el posiblemente endeble carácter del debate y de las posiciones críticas no carecía de interés, sino que incluso la ambivalencia de los términos corrientes bien podría convertirse en un elemento de análisis de las propias condiciones de las discusiones.

Por lo tanto, era significativo trabajar con las relatorías en tanto permitían pensar la pregunta guía del trabajo que implicaba interrogar las nociones referidas para entender la manera en que permean el discurso que elaboran sobre su trabajo una serie de agentes de espacios y colectivos artísticos que se han desarrollado en los últimos años en México bajo la idea de independencia. La interrogación de sus planteamientos apuntaría a explorar las relaciones teóricas, políticas y afectivas que fundamentan sus discusiones.

En ese sentido, mi objetivo inicial en la investigación, que tenía un ánimo de reivindicación de las iniciativas, se volcó hacia una comprensión de sus relaciones internas

y de su capacidad de dar cuenta de una serie de problemáticas de la época, independientemente de sus posibilidades de encararlas o resolverlas.

En tal sentido, me parece que hay elementos que se pueden destacar de dichas iniciativas. Por ejemplo, abrir cuestionamientos tales como un replanteamiento o evaluación del lugar del campo simbólico en una época como la nuestra. La inquietud es tangible en el hecho de que la discusión acerca de los límites del campo artístico, así como sus posibilidades de articulación con procesos sociales de cambio, aparece recurrentemente.

La reconfiguración de ese campo en el horizonte de las transformaciones de las instituciones encargadas de la administración del arte y la cultura, así como de la reestructuración de las relaciones entre distintos actores de los ámbitos público, privado o el llamado independiente, está desde luego por verse. Pero en este trabajo nos hemos ocupado de las ideas de múltiples agentes e iniciativas que se plantean una interrogación de aquellas instituciones y sus roles. Algo que ya es valioso por derecho propio.

Por otra parte, a lo largo del texto surgieron otras preguntas críticas acerca de las iniciativas. Como me hizo ver el Dr. Daniel Montero durante el proceso de revisión de este texto, una cuestión tangible mediante la discusión de las ideas que circulan en el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independientes –y en otros escenarios en el mismo contexto– es una suerte de angustia de época que se refleja en la falta de claridad de las ideas. La sensación, ha señalado, se pone en acción desde la lógica de compartir y de estar juntos. La pregunta que al respecto ha planteado me parece vital: ¿qué viene después? La revisión de las ideas corrientes en el Encuentro me ha permitido plantear, también, el carácter problemático de la renuncia a un proceso de cambio institucional echado a andar con la manifestación de una posición crítica respecto del estado de las cosas.

Más allá de estos cuestionamientos, la revisión de las relatorías me ha permitido entender que si la dinámica global, determinada por las relaciones del mercado, no permite a los artistas emplazar sus discursos y objetivos, las estrategias colectivas y la búsqueda de alternativas que han surgido del desencanto de dicho modelo económico y de representación en todos los ámbitos de la vida (no sólo en el artístico) son una manera de reclamar un cambio en el estado de las cosas al abrir otros espacios de enunciación. Lo anterior, a pesar de que estos puedan replicar algunas de las estructuras institucionales. Como se ha visto, la apertura de estos espacios resulta de una actividad encaminada a tensar, problematizar e imaginar maneras de desbordar los límites del campo artístico.

Por lo tanto, si se le piensa de esta manera, quizá la empresa de la que el Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte independientes y otras muchas iniciativas que le son contemporáneas forman parte no sea tan menor: en un escenario crítico, reflexionar acerca de lo que el arte puede ser, de las formas de su administración, así como de su lugar en una sociedad que ha rebasado tantos límites en cuanto a las garantías de los derechos ciudadanos. Si bien no han diseñado un nuevo orden, dichos artistas y agentes culturales han desafiado el actual y abierto un campo de posibilidades para imaginar otros escenarios. Esto, desde luego, es independiente de la efectividad que se podría esperar de ellos.

En el sentido de las creaciones, como no tuvo un lugar primordial en este trabajo, queda pendiente reflexionar acerca de la obra colectiva en este contexto. Lo anterior a pesar de que, como ya planteaba en la introducción, la discursividad sobre las obras, las conversaciones que las enmarcan y los procesos históricos que las determinan (de los cuales nos ocupamos) son fundamentales en su consideración. Asimismo, el trabajo también ha planteado que la afirmación como colectividad puede funcionar, en múltiples de

los casos, como una estrategia más que como una forma de producir un tipo de obras con cualidades específicas.

Otro pendiente será el seguimiento puntual de los desarrollos de las propuestas, de la construcción de otras redes de intercambio y de trabajo, así como de los cambios en las discursividades de los agentes a la luz de la colaboración con distintas instituciones, así como las transformaciones subsecuentes de éstas.

Mientras tanto, podemos concluir que enunciarse desde la independencia, moverse en colectivo, colaborar, participar o plantear una práctica artística orientada social y políticamente no debería estar exento de controversia, como tampoco la descalificación definitiva de un amplio sector de agentes, iniciativas y proyectos que se hacen visibles como conjunto en un momento de gran complejidad sociopolítica. Que se atraviesa una crisis, no cabe duda; que implicará cambios, tampoco. Este trabajo apenas se ocupó del contexto y las ideas vertidas en la irrupción de un cuestionamiento al estado de las cosas. Su éxito o fracaso, siguiendo a Benjamín Arditi, deberá juzgarse en retrospectiva y no sin polémica.

Bibliografía

Arditi, Benjamín. “Las insurgencias no tienen un plan, ellas *son* el plan: preformativos políticos y mediadores evanescentes en 2011” en *Debate feminista* 46 (2012): 146-149. Publicado originalmente en *Journalism, Media and Cultural Studies*, vol. 1, núm. 1, Reino Unido, http://www.cardiff.ac.uk/jomec/jomecjournal/1-june2012/arditi_insurgencias.pdf

Avilés, Jaime. “Desfiladero. Calderón vs Salmerón: historia de un grafiti, una pared y una censura”. *La Jornada*, 12 de marzo de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/12/opinion/010o1pol>.

Becerril, Andrea. “La democracia depende del fallo a la *ley Televisa*”. *La Jornada*, 14 de mayo de 2007. <http://www.jornada.unam.mx/2007/05/14/index.php?section=politica&article=005e1pol>.

Ballesteros, Pamela. “Entrevista | Tamara Ibarra”. *GAS TV*, enero de 2015. <http://gastv.mx/entrevista-tamara-ibarra/> (fecha de consulta: octubre de 2015).

Ballesteros, Pamela. “Entrevista | Javier Toscano”. *GAS TV*, marzo de 2015, <http://gastv.mx/entrevista-javier-toscano-2/> (fecha de consulta: octubre de 2015).

Chávez Mac Gregor, Helena (curadora académica). *Estética y violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*. México: MUAC, 2012.

Chávez Mac Gregor, Helena. “Occupying Space: The Battle for Politics[1]”. *The Salon* Núm. 7. Johannesburg, 2014, http://jwtc.org.za/volume_7.htm. (Fecha de consulta: julio de 2016).

Colectivo de Colectivos: Cráter Invertido, La Curtiduría, Neter, [R.A.T.], Luz y Fuerza: Cine Expandido y Tamara Ibarra. *Tercer Encuentro de Espacios y Grupos de Arte Independiente (relatorías)*. Ciudad de México: Boomerang. Por una red de Espacios Artísticos Independientes, 2014.

Colectivo de Colectivos: Cráter Invertido, La Curtiduría, Neter, [R.A.T.], Luz y Fuerza: Cine Expandido y Tamara Ibarra. *Enlaces iónicos. La relación entre los Espacios/Proyectos Independientes y la Institución (relatorías)*. México: Boomerang, 2014.

Comité Clandestino Revolucionario Indígena, Comandancia General del Ejército Zapatista de Liberación Nacional, *Enlace Zapatista*, México, junio de 2005, <http://web.archive.org/web/20100422192748/http://enlacezapatista.ezln.org.mx/especiales/2>.

Debroise, Olivier, Cuauhtémoc Medina y otros. *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*. México: MUCA-UNAM, 2006.

Eder, Rita. “El arte público en México: los grupos”. *Artes visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 23 (enero 1980): I-IV.

El Colegio de México. *Nueva historia general de México*. México: El Colegio de México, 2010.

Expósito, Marcelo. “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”. Buenos Aires, 2012, http://www.macba.cat/PDFs/pei/marcelo_errata.pdf.

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

García Canclini, Néstor y Ernesto Piedras. *Jóvenes creativos. Estrategias y redes culturales*. UAM-Juan Pablos Editor, 2013.

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

Garza Usabiaga, Daniel. “Ni tu grupo, ni tu generación”. *Cáin*, noviembre-diciembre de 2014, 53-55.

Ginzburg, Carlo. *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*. Barcelona: Atajos, 1999.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*. Barcelona: Gedisa, 2009.

Gómez, Christian. “Inventar el arte que viene. El reto de vivir del trabajo creativo”. *La Ciudad de Frente* 137, 3 de julio de 2014, <http://www.frente.com.mx/inventar-el-arte-que-viene.-el-reto-de-vivir-del-trabajo-creativo>.

Gómez, Christian. “Pensar en comunidad”. *La Ciudad de Frente* 137, 3 de julio de 2014, <http://www.frente.com.mx/pensar-en-comunidad>.

González Anaya, Juan. “Ley Televisa, antecedente de reforma de telecomunicaciones”. *ADN Político*, 11 de marzo de 2013. <http://www.adnpolitico.com/gobierno/2013/03/11/el-tortuoso-camino-de-la-ley-de-telecomunicaciones>

González Casanova (ed). *Jardín de Academus. Laboratorios de Arte y Educación*. México: MUAC-UNAM, 2011.

Helguera, Pablo. “Arte contemporáneo y educación política” en *Revista Curare*, Núm. 22, (México: julio-diciembre, 2003): 8-30.

Helguera, Pablo. *Education for Socially Engaged Art. A Materials and Techniques Handbook*. Nueva York: Jorge Pinto Books, 2011.

Henaro, Sol. “Celda Contemporánea: un espacio para exposiciones de arte contemporáneo en la Universidad del Claustro de Sor Juana (proyecto de difusión y promoción artística)”. Tesis de licenciatura, Universidad del Claustro de Sor Juana, 2005.

Holmes, Brian. “El póker mentiroso. Representación de la política/política de la representación”. *Continental Drift. The other side of neoliberal globalization*, diciembre de 2002, <https://brianholmes.wordpress.com/el-poker-mentiroso/>.

Holmes, Brian. “‘Eventwork’: la cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos”. *Continental drift. The other side of neoliberal globalization*, febrero de 2012, https://brianholmes.files.wordpress.com/2012/02/eventwork-la_cuadruple_matriz-a4.pdf.

Holmes, Brian. “Tres crisis: los 30, los 70 y hoy. La economía política más allá de la hegemonía estadounidense”. *Campus Expandido*, enero-junio de 2013, <http://132.247.192.246/proyectos/campusexpandido/Brian%20Holmes.pdf> (Fecha de consulta: enero de 2016).

Jiménez, Arturo. “Pese a demoras, artistas inconformes y reajustes de última hora, abren Crisis”. *La Jornada*, 13 de marzo de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/13/cultura/a03n1cul>.

Kuper, Peter. *Diario de Oaxaca*. México: Sexto Piso, 2009.

Mac Masters, Merry. “Impugnan artistas falta de respeto de las autoridades culturales a sus obras”. *La Jornada*, 11 de marzo de 2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/03/11/cultura/a07n1cul>.

Medina, Cuauhtémoc (editor). *¿De qué otra cosa podríamos hablar?* Madrid: RM Editores, 2009.

Méndez, Lorena y Brian Whitener y Fernando Fuentes (editores). *De gente común. Prácticas estéticas y rebeldía social*. México: Fundación Jumex-UACM, 2012.

Miller, Inball y Édgar Hernández. *Déjà vu. Celda contemporánea 2004/2007*. México: Conaculta-Cubo Blanco, 2014.

Minera, María. “Confusión y censura”. *Letras Libres*, agosto de 2009. <http://www.letraslibres.com/revista/letrillas/confusion-y-censura>.

Montero, Daniel. *El cubo de Rubik, arte mexicano en los años 90*. México: Editorial Jumex, 2013.

Montero, Daniel. “En efecto, un boomerang”. *Caín*, julio-agosto de 2014, 45-48.

Olascoaga Gómez de León, Sofía. “En conjunto: ¿Grupos, Colectivos o Colaboraciones? (agosto – noviembre 2006)”. Tesis de licenciatura, Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado “La Esmeralda”, 2010 .

Ortiz Castañares, Alejandra. “Colectivo mexicano traslada su arte alternativo a la Bienal de Venecia”. *La Jornada*, 27 de junio, 2015, <http://www.jornada.unam.mx/2015/06/27/cultura/a07n1cul> (Fecha de consulta: noviembre de 2015).

Rodríguez, Marisol. “Moviéndose en colectivo”. *La Semana de Frente*, 22 de mayo de 2013. <http://www.frente.com.mx/moviendose-en-colectivo/> (Fecha de consulta: mayo de 2013).

S/A. “Relatoría | III Conversatorio: la posibilidad de lo político en el arte contemporáneo”. *GASTV*, julio de 2015. <http://gastv.mx/relatoria-conversatorio-iii-la-posibilidad-de-lo-politico-en-el-arte-contemporaneo/> (Fecha de consulta: julio de 2016).

Sierra, Sonia. “Poyecto Juárez exhibe la globalización”. *El Universal*, 30 de octubre de 2010. <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/64129.html>. (Fecha de consulta: julio de 2016).

Stellweg, Carla. “Introducción”. *Artes visuales. Revista trimestral del Museo de Arte Moderno*, núm. 23 (enero 1980): 7.

Stoessel, Soledad. “Giro a la izquierda en la América Latina del siglo XXI. Revisitando los debates académicos”. *Polis. Revista Latinoamericana* 39 (2014): 2-18, consultado el 16 de diciembre de 2015. <https://polis.revues.org/10453>.

Torres, Alejandro, “Inicia jornada de protestas contra ‘Ley Televisa’”. *El Universal*. 22 de abril de 2006. <http://archivo.eluniversal.com.mx/nacion/137573.html>.

Toscano, Javier. *Contra el arte contemporáneo*. México: Tumbona-Conaculta, 2014.

Valdés Zurita, Leonardo. “Reforma electoral 2007-2008. Análisis comparativo de la reforma constitucional y legal”, Instituto Nacional Electoral, http://www.ine.mx/documentos/Reforma_Electoral/link_intro.htm.

Vázquez Mantecón, Álvaro, “Los grupos: una reconsideración”, en *La era de la discrepancia*, Olivier Debrouse, Cuauhtémoc Medina y otros (México: MUCA-UNAM, 2006): 194-199.

YouTube, “La Otra Campaña en la UNAM”, revisado en diciembre de 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=HiFzditMxlc>.

Žižek, Slavoj. “The Liberal Communists of Porto Davos”. *In These Times*, 11 de abril de 2006. <http://inthesetimes.com/article/2574>.